

# **Treball de Fi de Grau**

## **Títol**

Música i política al Festival d'Eurovisió:  
1956-2018

*Un estudi de casos*

## **Autoria**

Clara Justicia, Brian Roperó i Anna Utiel

## **Professorat tutor**

Ángel Custodio Gómez

## **Grau**

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	

## **Tipus de TFG**

Projecte	
Recerca	X

## **Data**

03/06/2019

# Full resum del TFG

## Títol del Treball Fi de Grau:

<b>Català:</b>	Música i política al Festival d'Eurovisió: 1956-2018. Un estudi de casos.		
<b>Castellà:</b>	Música y política en el Festival de Eurovisión: 1956-2018. Un estudio de casos.		
<b>Anglès:</b>	Music and politics in the Eurovision Song Contest: 1956-2018. A case study.		
<b>Autoria:</b>	Clara Justicia, Brian Roperó i Anna Utiel		
<b>Professorat tutor:</b>	Ángel Custodio Gómez		
<b>Curs:</b>	2018/19	<b>Grau:</b>	<b>Comunicació Audiovisual</b>
			<b>Periodisme</b>
			<b>Publicitat i Relacions Públiques</b>

## Paraules clau (mínim 3)

<b>Català:</b>	Eurovisió, música, política, postcolonialisme, geopolítica.
<b>Castellà:</b>	Eurovisión, música, política, poscolonialismo, geopolítica.
<b>Anglès:</b>	Eurovision, music, politics, postcolonialism, geopolitics.

## Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

<b>Català:</b>	Aquesta investigació té com a objecte d'estudi el Festival d'Eurovisió, un fenomen de masses. El treball pretén comprovar si es pot establir una lectura en clau política de les actuacions del certamen, i de quina manera es pot fer. Amb aquest objectiu, s'ha elaborat un estudi de tres casos, entre els quals s'inclouen països i èpoques diferents, per tal d'obtenir una mostra representativa. Mitjançant l'anàlisi de continguts i l'anàlisi del discurs, s'han assolit uns resultats que permetran validar o refutar la hipòtesi de la recerca.
<b>Castellà:</b>	Esta investigación tiene como objeto de estudio el Festival de Eurovisión, un fenómeno de masas. El trabajo pretende comprobar si se puede establecer una lectura en clave política de las actuaciones del certamen, y de qué forma se puede hacer. Con este objetivo, se ha elaborado un estudio de tres casos, entre los cuales se incluyen países i épocas diferentes, para obtener una muestra representativa. Mediante el análisis de contenidos y el análisis del discurso, se han alcanzado unos resultados que permitirán validar o refutar la hipótesis de la investigación.
<b>Anglès:</b>	This research has as object of study the Eurovision Song Contest, a mass phenomenon. The work aims to see if a political reading of the performances of the contest can be established, and how it can be done. To this end, a study of three cases, including countries and different decades, has been prepared to obtain a representative sample. Through content analysis and discourse analysis, results have been achieved that will allow validating or refuting the research hypothesis.

**Música i política al Festival d'Eurovisió:  
1956-2018**

*Un estudi de casos*

Autors:

Clara Justicia, Brian Roperó i Anna Utiel

Dirigit per Ángel Custodio Gómez

Universitat Autònoma de Barcelona

Curs 2018-2019

## ÍNDIX DE CONTINGUT

<b>1. MARC TEÒRIC I ANTECEDENTS.....</b>	<b>pàg. 5</b>
1.1. Control dels mitjans de comunicació.....	pàg. 5
1.1.1. Televisió i poder.....	pàg. 6
1.1.2. Reflexió 1: Eurovisió com a mecanisme de control.....	pàg. 8
1.2. Música i política.....	pàg. 8
1.2.1. Música i postcolonialisme.....	pàg. 10
1.2.2. Reflexió 2: La música popular com a vehicle de connexió amb les masses.....	pàg. 11
1.3. El Festival d'Eurovisió.....	pàg. 12
1.3.1. Europa i la radiodifusió.....	pàg. 12
1.3.1.1. Història.....	pàg. 12
1.3.1.2. Estructura.....	pàg. 14
1.3.1.3. Funcions.....	pàg. 16
1.3.2. Eurovisió.....	pàg. 17
1.3.2.1. Història.....	pàg. 17
1.3.2.2. Format.....	pàg. 18
1.3.2.3. Evolució.....	pàg. 19
1.3.3. Reflexió 3: Eurovisió com a punt d'unió de les cultures europees.....	pàg. 22
1.4. Política i Eurovisió.....	pàg. 22
1.4.1. Història “política” del festival.....	pàg. 22
1.4.2. Trets polítics al Festival d'Eurovisió.....	pàg. 23
1.4.2.1. La música.....	pàg. 24
1.4.2.2. La llengua.....	pàg. 25
1.4.2.3. Les posades en escena: ball, <i>atrezzo</i> , realització, il·luminació.....	pàg. 27
1.4.2.4. Els representants.....	pàg. 28
1.4.2.5. Els vídeos de presentació.....	pàg. 29
1.4.2.6. Les votacions.....	pàg. 29
1.4.3. Reflexió 4: Eurovisió i l'educació a través de la música.....	pàg. 31

<b>2. METODOLOGIA.....</b>	<b>pàg. 33</b>
2.1. Objecte d'estudi.....	pàg. 33
2.2. Objectius de la recerca.....	pàg. 33
2.2.1. Objectiu principal.....	pàg. 33
2.2.2. Objectius específics.....	pàg. 33
2.3. Preguntes de la recerca.....	pàg. 34
2.3.1. Pregunta principal.....	pàg. 34
2.3.2. Preguntes específiques.....	pàg. 34
2.4. Hipòtesis.....	pàg. 34
2.4.1. Hipòtesi general.....	pàg. 34
2.4.2. Hipòtesis específiques.....	pàg. 34
2.5. Criteris metodològics.....	pàg. 35
2.5.1. Tipus de recerca: l'estudi de casos.....	pàg. 35
2.5.2. Univers i Mostra.....	pàg. 35
2.5.2.1. Justificació de la mostra.....	pàg. 36
2.5.3. Mètodes.....	pàg. 36
2.5.3.1. Revisió de la literatura.....	pàg. 37
2.5.3.2. Entrevistes.....	pàg. 38
2.5.3.3. Anàlisi del contingut.....	pàg. 45
2.5.3.4. Anàlisi del discurs.....	pàg. 46
 <b>3. INVESTIGACIÓ DE CAMP.....</b>	 <b>pàg. 49</b>
3.1. Eurovisió 1975 i 1976: <i>Seninle Bir Dakika</i> , de Semiha Yanki (Turquia) i <i>Panagia mou, panagia mou</i> , de Mariza Koch (Grècia).....	pàg. 49
3.1.1. Context polític i social.....	pàg. 49
3.1.2. Festival d'Eurovisió 1975 i 1976.....	pàg. 50
3.1.2.1. Semiha Yanki.....	pàg. 51
3.1.2.2. Mariza Koch.....	pàg. 52
3.1.3. Anàlisi de <i>Seninle Bir Dakika</i> , de Semiha Yanki (Turquia, 1975).....	pàg. 53
3.1.4. Anàlisi de <i>Panagia mou, panagia mou</i> , de Mariza Koch (Grècia, 1976).....	pàg. 55
3.2. Eurovisió 1982: <i>Él</i> , de Lucía (Espanya).....	pàg. 57

3.2.1. Context polític i social.....	pàg. 57
3.2.2. Festival d'Eurovisió 1982.....	pàg. 59
3.2.2.1. María Isabel Lineros – Lucía.....	pàg. 59
3.2.3. Anàlisi de <i>Él</i> , de Lucía (Espanya, 1982).....	pàg. 60
3.3. Eurovisió 2016: <i>1944</i> , de Jamala (Ucraïna).....	pàg. 63
3.3.1. Context polític i social.....	pàg. 63
3.3.2. Festival d'Eurovisió 2016.....	pàg. 65
3.3.2.1. Susana Jamaladinova – Jamala.....	pàg. 65
3.3.3. Anàlisi de <i>1944</i> , de Jamala (Ucraïna, 2016).....	pàg. 67
<b>4. CONCLUSIONS.....</b>	<b>pàg. 71</b>
4.1. Hipòtesis específiques.....	pàg. 71
4.1.1. Existeixen aspectes que reforcen la possible lectura política del festival.....	pàg. 71
4.1.2. L' <i>storytelling</i> pot ajudar a fer interpretacions en clau política d'Eurovisió.....	pàg. 72
4.1.3. Hi ha una sèrie de conceptes clau relacionats amb l'objecte d'estudi que ajuden a vertebrar l'anàlisi.....	pàg. 72
4.1.4. El context polític i social en què es dona cada edició del festival es pot relacionar amb les actuacions.....	pàg. 73
4.2. Hipòtesi general: Es poden fer lectures en clau política i postcolonial del Festival d'Eurovisió.....	pàg. 73
<b>5. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>pàg. 75</b>
5.1. Llibres.....	pàg. 75
5.2. Articles acadèmics.....	pàg. 76
5.3. Notícies – Premsa.....	pàg. 79
5.4. Contingut audiovisual.....	pàg. 80
5.5. Pàgines web.....	pàg. 81
5.6. Diccionaris.....	pàg. 84

<b>6. ANNEXOS.....</b>	<b>pàg. 85</b>
6.1. Entrevista a Ismael Agudo.....	pàg. 85
6.2. Entrevista a Reyes del Amor.....	pàg. 89
6.3. Entrevista a Rubén Fabelo.....	pàg. 92
6.4. Entrevista a Alejandro Abad.....	pàg. 100
6.5. Entrevista a Lucía Pérez.....	pàg. 102
6.6. Evolució dels mecanismes tècnics del Festival d'Eurovisió.....	pàg. 105
6.7. Fitxa d'anàlisi de Turquia 1975.....	pàg. 106
6.8. Fitxa d'anàlisi de Grècia 1976.....	pàg. 107
6.9. Fitxa d'anàlisi d'Espanya 1982.....	pàg. 108
6.10. Fitxa d'anàlisi d'Ucraïna 2016.....	pàg. 109

## ÍNDIX DE FIGURES

Figura 1: Característiques de la ràdio i la televisió.....	pàg. 6
Figura 2: Evolució dels organismes europeus de radiodifusió.....	pàg. 13
Figura 3: Tipus de membres de l'UER.....	pàg. 15
Figura 4: Classificació dels òrgans no permanents de l'UER.....	pàg. 16
Figura 5: Objectius de l'UER.....	pàg. 17
Figura 6: Evolució de la durada de les gales d'Eurovisió.....	pàg. 20
Figura 7: Cançons interpretades en anglès a Eurovisió.....	pàg. 26
Figura 8: Classificació dels tipus d'entrevista.....	pàg. 39



## ÍNDEX D'IMATGES

Imatge 1: Piulada de Rubén Serrano.....	pàg. 2
Imatge 2: Mariza Koch a Eurovisió.....	pàg. 57
Imatge 3: Lucía a Eurovisió.....	pàg. 62
Imatge 4: Vídeo de presentació de Lucía.....	pàg. 63
Imatge 5: Jamala a Eurovisió.....	pàg. 68

## INDEX DE TAULES

Taula 1: Evolució dels mecanismes tècnics del Festival d'Eurovisió.....	pàg. 105
Taula 2: Model de fitxa d'anàlisi de contingut de l'estudi de casos.....	pàg. 46
Taula 3: Fitxa d'anàlisi de contingut de Turquia 1975.....	pàg. 106
Taula 4: Fitxa d'anàlisi de Grècia 1976.....	pàg. 107
Taula 5: Fitxa d'anàlisi d'Espanya 1982.....	pàg. 108
Taula 6: Fitxa d'anàlisi d'Ucraïna 2016.....	pàg. 109

## Introducció

### Presentació del tema

El Festival d'Eurovisió, originalment *Eurovision Song Contest*, és un concurs televisiu anual en què participen artistes en representació dels països membres de la Unió Europea de Radiodifusió (UER). Sovint, el Festival d'Eurovisió s'ha vist envoltat de polèmiques que han posat en qüestió la seva independència respecte al panorama polític.

No cal anar gaire lluny per trobar un d'aquests casos controvertits. En l'edició d'aquest 2019, que es va celebrar al maig a Tel Aviv (Israel), l'actuació amb més ressò als mitjans de comunicació i a les xarxes socials va ser la de l'artista convidada, Madonna. Un ballarí i una ballarina que acompanyaven la cantant van ser el centre de totes les mirades, ja que es van abraçar mentre duïen a l'esquena les banderes d'Israel i Palestina, respectivament. D'altra banda, els representants d'Islàndia van aprofitar que la càmera els enfocava per mostrar una bandera de Palestina.

Ambdues escenes van ocupar molts titulars als mitjans. És el cas d'*El País*, que va titular "Islandia y Madonna: las dos banderas palestinas que se colaron en la final de Eurovisión"<sup>1</sup>. *Fórmula TV*, un portal especialitzat en televisió, va qualificar l'actuació de l'artista nord-americana de "reivindicativa"<sup>2</sup>. A les xarxes socials, el moment també va tenir molta repercussió, com s'observa en la piulada de Rubén Serrano, amb més de 3.000 interaccions:

---

<sup>1</sup> Baeza, L. (19 maig 2019). Islandia y Madonna: las dos banderas palestinas que se colaron en la final de Eurovisión. *El País*. Recuperat de <https://t.co/BCDMHtQnkm>

<sup>2</sup> Redacción (19 maig 2019). Eurovisión 2019: Censuran la actuación de Madonna al mostrar las banderas de Israel y Palestina unidas. *Fórmula TV*. Recuperat de <https://www.formulatv.com/noticias/censuran-actuacion-madonna-banderas-israel-palestina-unidas-92229/> [consultat 27-05-2019]

Imatge 1. Piulada de Rubén Serrano.



Font: Twitter @RubenSerranoM<sup>3</sup>

Exemples com aquests posen en dubte un dels objectius principals amb què va néixer Eurovisió: unir Europa després de la II Guerra Mundial.

### Plantejament del problema i justificació

Des de la primera edició, celebrada l'any 1956 a Lugano (Suïssa), el Festival d'Eurovisió s'ha consolidat com un dels majors espectacles a nivell global. Cada any, registra unes dades d'audiència molt elevades: l'edició de 2019 ha aconseguit 182 milions d'espectadors i la del 2018, 186 milions.<sup>4</sup> Per aquest motiu, s'ha emès de forma ininterrompuda durant 63 anys i, com a mínim a curt termini, té assegurada la seva continuïtat.

L'origen del festival es remunta a l'any 1955, quan es va celebrar la reunió del comitè de l'UER. Emmirallant-se en el Festival de San Remo, l'objectiu principal era millorar els sistemes de telecomunicacions i les relacions entre els estats europeus. En aquest sentit, cal tenir en compte que feia només 10 anys del final de la Segona Guerra Mundial.<sup>5</sup>

Aquest projecte de recerca pretén mostrar com es poden fer lectures polítiques dels discursos musicals de les gales eurovisives. L'objectiu principal és analitzar com el festival no només és una cerimònia d'entreteniment televisiu, sinó també un mitjà que sovint presenta propostes susceptibles de ser interpretades en clau de conflictes polítics i postcolonials.

<sup>3</sup> Piulada de Rubén Serrano. Recuperat de <https://twitter.com/RubenSerranoM/status/1130012376131100672> [consultat 27-05-2019]

<sup>4</sup> Rico, V. (2019). *Eurovision 2019 sube al 36,7% de share en los 41 países participantes*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=28-05-19\\_eurovision-2019-suba-al-367-de-share-en-los-41-paises-participantes](http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=28-05-19_eurovision-2019-suba-al-367-de-share-en-los-41-paises-participantes) [consultat 27-05-2019]

<sup>5</sup> Oga Spain. (2016). *Historia de Eurovisión*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/> [consultat 27-05-2019]

Per assolir aquesta meta, i considerant que Eurovisió és un tema inabastable, aquest treball presenta un estudi de tres casos. El primer inclou dues actuacions: la de Semiha Yanki, que va cantar *Seninle Bir Dakika* en representació de Turquia el 1975, i la de Mariza Koch, representant grega l'any 1976, que va cantar *Panagia mou, panagia mou*. El segon cas és el de la cantant espanyola Lucía, que va interpretar *Él* l'any 1982. Finalment, el darrer cas és el de Jamala, intèrpret d'Ucraïna l'any 2016, amb la cançó *1944*.

### **Selecció del tema**

Els integrants del grup hem seguit la retransmissió del Festival d'Eurovisió any rere any des de la nostra infantesa. Durant tot aquest temps, en el nostre entorn social, habitualment hem sentit comentaris que reforçaven el tòpic que diu que a Eurovisió “tot és política”. Això i el nostre interès en el festival com a tal ens han portat a fer aquest treball.

Com a futurs periodistes, també ens interessa en gran mesura el tractament que han fet els mitjans de comunicació del certamen. Segons el nostre parer, s'han centrat excessivament en les relacions geopolítiques que sovint queden reflectides en les votacions, però no han indagat prou en el discurs de les actuacions musicals. Així doncs, és aquest aspecte el que protagonitza la nostra recerca.

### **Utilitat de la recerca**

A banda de l'interès personal en la matèria, és evident que la importància d'un treball de recerca rau en la seva capacitat d'aportar nou coneixement sobre el tema. En aquest sentit, creiem que el present projecte pot aconseguir bons resultats.

L'esmentat estudi de casos pretén teoritzar sobre la lectura política que es pot fer del Festival d'Eurovisió. Com que hi ha poca literatura que tracti exclusivament aquest fenomen, considerem que la investigació que presentem és innovadora i singular.

En aquest treball, s'analitzen detalladament tres casos concrets, escollits tenint en compte l'any i el país a què pertanyen, per tal de reflectir els missatges polítics que es poden arribar a donar. A més, inclou veus expertes en la matèria, així com testimonis directes de participants al certamen; tot plegat li atorga més valor.

## **Apartats i continguts**

El treball compta amb quatre apartats principals: marc teòric i antecedents, metodologia, investigació de camp i conclusions. A banda, hi ha dos apartats més, un dedicat als annexos i l'altre, a les referències bibliogràfiques.

En primer lloc, el bloc dedicat al marc teòric i als antecedents és imprescindible per entendre des d'on partim per desenvolupar el nostre treball de recerca. Així, exposem quines investigacions prèvies hi ha hagut sobre els quatre eixos teòrics en què ens centrem: control dels mitjans de comunicació, música i política, el festival d'Eurovisió i política i Eurovisió.

A l'apartat de la metodologia, s'indica de manera detallada el camí que s'ha seguit per obtenir els resultats de la recerca. Per tant, es delimita l'objecte d'estudi, els objectius i les preguntes de la investigació i la hipòtesi. A més, s'especifiquen els criteris metodològics —és a dir, el tipus de recerca, l'univers i la mostra i els mètodes emprats— i els procediments.

Fent ús de les tècniques explicades a l'apartat anterior, es desenvolupa el quart bloc: la investigació de camp. Aquí es mostren les tasques de recerca —que consisteixen a contextualitzar i, sobretot, analitzar cadascun dels objectes d'estudi— i els resultats obtinguts gràcies a aquestes.

A partir de l'observació d'aquests resultats, s'han elaborat les conclusions de tot el treball de recerca, determinant les respostes a les preguntes de la investigació i, finalment, la validació o refutació de la hipòtesi.

Per acabar, als annexos s'inclou tot allò que ha estat necessari per desenvolupar la recerca i que aporta alguna informació útil per entendre la resta del treball, especialment les fitxes d'anàlisi. A la bibliografia es troben referenciats tots aquells llibres, articles i documents de tota mena que han ajudat a l'elaboració de la investigació i que han estat citats al cos del treball.

## 1. MARC TEÒRIC I ANTECEDENTS

En el present apartat s'exposen els referents teòrics consultats per a la realització de l'estudi.

### 1.1. Control dels mitjans de comunicació

El festival d'Eurovisió és un fenomen comunicatiu de masses, de manera que, per entendre'l, cal reflexionar primer sobre el paper dels mitjans de comunicació (concretament, els de masses) al llarg de la història. Tot i que la televisió –la plataforma que acull Eurovisió– no va aparèixer fins al segle XX, l'origen dels mitjans de comunicació de masses es remunta a molts anys enrere.

Per a molts autors, l'aparició dels mitjans de comunicació massius va lligada al naixement de la societat industrial (McQuail, 1991). Tanmateix, altres autors situen l'origen d'aquest fenomen en el paper de l'Església cristiana durant l'Edat Mitjana i ho justifica de la següent manera:

[...] la proporción de la población adulta europea que asistía regularmente a misa durante la Edad Media central era seguramente más alta que la proporción de adultos europeos que lee actualmente un diario con regularidad. (Curran, 2002: 87)

Segons aquesta afirmació, doncs, podem entendre els mitjans de comunicació de masses com qualsevol sistema –independentment de la seva naturalesa o del suport que necessiti– que permeti transmetre un mateix missatge al conjunt de la població (que seria, per tant, aquesta *massa*). La capacitat de transmissió massiva és el que ha fet que, des dels seus orígens, els mitjans hagin estat estretament relacionats amb el poder, atesa la seva funció com a eina de control de la població. En aquest sentit, Curran troba la primera mostra de control dels mitjans de comunicació en la figura del Papa de Roma:

[...] el ascenso del gobierno papal a principios y mediados de la Edad Media se basó en última instancia en la exitosa manipulación por parte del papado de los medios de comunicación de élite y de masas para transmitir no sólo su pretensión de liderar la Iglesia, sino una perspectiva ideológica del mundo que legitimaba su dominio sobre la cristiandad. (Curran, 2002: 96, 97)

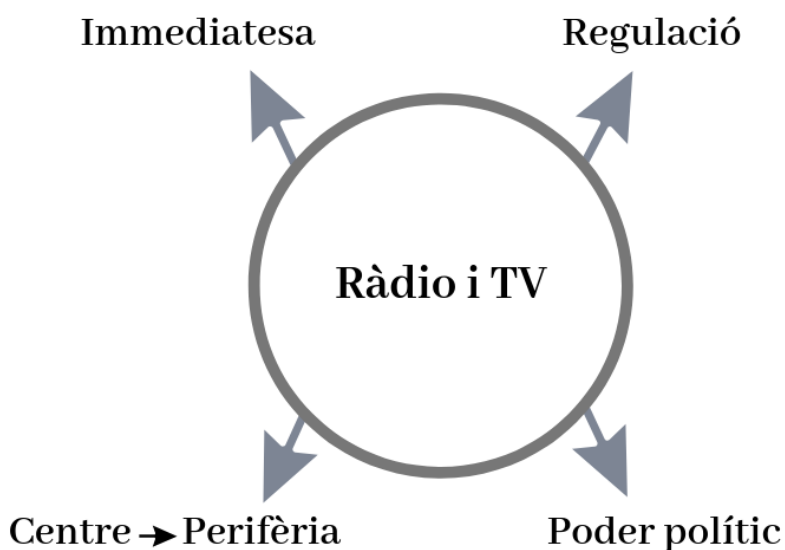
D'aquestes paraules es desprèn la idea que els mitjans de comunicació tenen la capacitat de crear una imatge determinada (sovint, distorsionada i manipulada) del món. En acabar l'Edat

Mitjana, quan el papat va perdre força, va ser la premsa qui va agafar el relleu per complir aquesta funció i va fer augmentar les tensions dins de l'estructura global de poder (Curran, 2002). No va ser fins al segle XIX, però, que la premsa va incrementar la seva influència, va esdevenir el quart poder i va arribar a les classes treballadores. Tot i això, l'autor afirma que els magnats de la premsa no van aconseguir mai imposar una visió uniforme de la societat (Curran, 2002), cosa que el papat sí que havia aconseguit.

### 1.1.1. Televisió i poder

L'aparició de la ràdio i la televisió va suposar un gran impacte per al món de la comunicació en general. Les característiques més innovadores d'aquests mitjans eren la immediatesa en l'observació, la transmissió i la gravació; l'elevat grau de regulació i control públics; l'esquema de distribució d'un centre a una perifèria i, finalment, l'estreta relació amb el poder i la política, sobretot en el cas de la televisió (McQuail, 1991).

*Figura 1: Característiques de la ràdio i la televisió*



*Font: Elaboració pròpia segons (McQuail, 1991)*

Centrant-nos en la televisió –el mitjà que més ens interessa en el present treball i que va aconseguir l'hegemonia als anys 60– veiem que, a banda de l'inqüestionable salt endavant que va suposar per a la comunicació, va provocar també l'estretament de les relacions entre els mitjans i el poder.



Però no només això: segons el plantejament d'altres autors, l'aparició de nous mitjans provoca, alhora, l'aparició de nous centres de poder (Curran, 2002); i això és el que va passar amb la televisió. Un cop establerta com a nou poder, tenia les mateixes dues opcions que tots els mitjans: o bé trencar el control jeràrquic del coneixement social o bé incorporar-se dins del sistema de poder (Curran, 2002). I McQuail ens dona pistes de com va respondre la televisió a aquesta situació: “[...] la radio y la televisión casi nunca lograron, por derecho propio, la misma libertad de que disfruta la prensa para expresar opiniones y actuar con independencia política” (McQuail, 1991: 52, 53).

La dependència de la televisió del poder polític ve donada perquè, des del moment en què va prendre el relleu a la ràdio, els governs van voler-la controlar. La intenció dels governants era aconseguir controlar les ments dels ciutadans a través de la televisió i, així, mantenir-se en el poder (Ramonet, 1994). Durant molts anys, les televisions van ser exclusivament de titularitat pública i, per tant, qui manava en un estat manava també en la televisió pública d'aquell país.

Més endavant, l'aparició dels canals de televisió de titularitat privada va reduir aquest impacte del control del poder sobre els continguts televisius. Sobretot des dels anys 90, les cadenes s'han anat multiplicant, creant així un catàleg amb moltes més opcions per als espectadors. És per això que la relació del poder amb la televisió s'ha modificat d'una manera molt tangible (Ramonet, 1994). Ja no hi ha un discurs únic i hegemònic emès per un únic canal, sinó que existeixen múltiples canals que poden presentar discursos i perspectives diferents.

Entrant ja al segle XXI, a banda de comptar amb una àmplia gamma de canals de televisió, hi ha un altre factor que ha provocat canvis en aquest mitjà: la globalització. Cap als anys 90, es començava a detectar aquesta tendència a la internacionalització dels continguts culturals en general (McQuail, 1991). L'any 2005, Miguel Ángel Ortiz (director de l'Institut RTVE entre el 2000 i el 2008) ja preveia l'aparició de noves formes de consumir televisió, que inclourien la convergència amb Internet i un augment de la interactivitat de l'espectador amb el contingut televisiu. Amb aquest nou panorama, els telespectadors ja podien crear les seves graelles personalitzades, independentment de la programació de l'operador (Ortiz, 2005).

Tenint en compte aquesta nova capacitat adquirida pel consumidor –la possibilitat de veure el contingut que ell triï i no el que els canals seleccionin– és comprensible que la incidència del

poder polític sobre la televisió hagi perdut força. Per contra, ha augmentat la importància dels poders econòmics:

El verdadero poder, en la era de la globalización liberal, es detentado por un conjunto de grupos económicos planetarios y de empresas globales, cuyo peso en los negocios del mundo resulta a veces más importante que el de los gobiernos y los Estados (Ramonet, 2004: 27)

Sigui com sigui, el poder de la televisió està consolidat amb escreix, fins al punt que té la capacitat de crear l'esdeveniment-notícia (Rodrigo, 2005). Això vol dir que pot determinar què ha de ser important per als espectadors –donant publicitat a un esdeveniment, per exemple– i, fins i tot, “crear” esdeveniments noticiables.

### **1.1.2. Reflexió 1: Eurovisió com a mecanisme de control**

Segons la bibliografia consultada, la primera mostra de control dels mitjans de comunicació de masses es va produir durant l'Edat Mitjana, quan el govern papal controlava la ciutadania europea a través de l'Església. Comparant aquest fenomen amb el Festival d'Eurovisió, es pot establir un paral·lelisme. Així com l'Església feia arribar un mateix missatge a la població de tots els estats europeus, Eurovisió aconsegueix una fita semblant: durant una nit, arreu del continent (i més enllà), tothom està pendent de la final del festival. Milions de televisors projecten el certamen i des de milions de mòbils i ordinadors, mitjançant les xarxes socials, els espectadors comenten el que va succeint. Tot plegat crea un sentiment de pertinença a una comunitat (Europa), dins d'un món globalitzat.

Centrant-nos en la televisió i en la seva relació amb el poder polític, destaca el fet que les semifinals i la final d'Eurovisió s'emeten a través de les televisions públiques dels països europeus. Si bé és cert que la multiplicitat de canals permet a l'espectador ignorar el festival, cal tenir en compte el poder que té la televisió per determinar què és notícia. En fer un seguiment previ de l'esdeveniment, creant una alta expectació, s'indueix el públic a veure la gran final.

## **1.2. Música i política**

Eurovisió és un festival on molts factors juguen un paper important, però, sens dubte, la música n'és l'element protagonista. Per això, hem de tenir en compte quin ha estat el rol de la música

en la societat històricament, centrant-nos especialment en la relació que aquesta ha mantingut amb la política i el poder. Parem atenció a les paraules de Jacques Attali:

Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea. Una teoría del poder exige pues actualmente una teoría de la localización del ruido y de su formación. (Attali, 1977: 16)

Attali estableix aquí una connexió entre la música i qualsevol tipus de poder. Es tracta d'una relació on la música reforça l'autoritat que un líder (o líders) ostenta i exerceix sobre la resta de la població, els "súbdits". Un dels exemples que posa Attali al seu assaig és la música de les corts, especialment a l'Edat Mitjana. Però no cal retrocedir tant en el temps: en l'actualitat, Kim Jong-Un, el dictador de Corea del Nord, ha creat un conglomerat musical per enaltir la seva figura<sup>6</sup>.

Tot i que la música està fortament relacionada amb el poder, també ho està amb el seu contrari, la subversió (Attali, 1977). En aquest sentit, és molt important un dels valors més característics de la música: el valor emotiu. L'autora del CSIC (Consell Superior d'Investigacions Científiques) Susana Asensio assenyala dues facetes de la música:

[...] lo que entendemos por música –cada cual en su cultura–, por tener tan desarrolladas sus dimensiones emotivas, nunca deja de estar teñida de apreciaciones personales y, por lo que tiene de fenómeno social, tampoco puede evitar ser abanderada como representación interesada, grupal o individual y, como consecuencia, desarrollar dimensiones políticas. (Asensio, 2011: 811)

En la seva vessant de fenomen social, la música ha estat, com diu el fragment citat, "abanderada" de nombroses lluites i moviments socials al llarg de la història. Al segle XIX, després de la segona Revolució Industrial, es va consolidar la classe obrera com a nou grup social. Amb les reivindicacions dels drets del proletariat, van néixer nous estils musicals per reforçar la germanor entre els treballadors, basant-se sovint en les músiques tradicionals de cada nació (Moisand, 2015).

---

<sup>6</sup> Cabral, A. (2015). *Corea del Norte: La música de un régimen*. Recuperat de <https://www.lemiaunoir.com/corea-del-norte-musica/> [consultat 30-04-2019]

Un dels reflexes més coneguts d'aquesta funció reivindicativa de la música ha estat la cançó protesta, que va marcar una època com a símbol contra la repressió (Asensio, 2011). És a dir, en aquest cas –com en molts altres– la música va deixar de ser una eina del poder per passar a ser una eina del poble contra el poder polític.

Un altre exemple són les anomenades *work songs* ('cançons de treball'), que els esclaus negres dels Estats Units cantaven a les plantacions on treballaven<sup>7</sup>. Aquestes cançons constitueixen un dels orígens del jazz. Tenen punts de partida similars altres estils, com el flamenc o el tango, nascuts de les classes populars i, en els seus inicis, allunyats dels poders polítics i econòmics.

### 1.2.1. Música i postcolonialisme

Molts dels països que participen a Eurovisió tenen un passat relacionat amb el colonialisme, principalment com a potències colonials, però en alguns casos també com a colònies. És per això que convé introduir en aquest treball el postcolonialisme i els estudis postcolonials, que analitzen l'escenari establert després de la descolonització. Tenint en compte el tema que ens ocupa, cal centrar-se en les implicacions d'aquesta situació en l'àmbit cultural.

Hi ha molts autors que han tractat aquest tema, però el món acadèmic coincideix a dir que els teòrics més importants dels estudis postcolonials són Edward Said, Homi Bhabha i Gayatri Spivak (Roessner, 2008). Cadascun dels tres aporta una visió diferent de les característiques que adopta el camp de la cultura en un entorn colonial o postcolonial.

D'una banda, Said entén que, en aquestes situacions, s'estableixen dos bàndols (Occident i Orient) i que la comunicació cultural entre ambdós és "unidireccional". És a dir, que només Occident, la cultura dominant, influeix en l'Orient, la cultura dominada, i mai a la inversa. Bhabha, per la seva part, introdueix el concepte d'hibridació, que s'oposa a aquesta unidireccionalitat, i que parla d'un intercanvi cultural. Finalment, Spivak defensa la línia de Bhabha, però considera que dins de la cultura perifèrica, hi ha també cultures dominants i subalternes. En aquest segon grup, hi ha les persones marginades no només per pertànyer a la cultura dominada, sinó també a causa de factors racials, de gènere o de classe (Roessner, 2008).

---

<sup>7</sup> Martínez-Pereda, J.A. (2010). *El jazz. Origen y evolución*. Recuperat de <https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf> [consultat 30-04-2019]

Centrant-nos, dins de la cultura, en la música, i situant-nos al segle XXI, amb el colonialisme aparentment superat, què en queda, de tot això? La majoria d'autors afirmen que la societat actual ha heretat trets característics de l'època colonial: “[...] la asociación de cierta música con grupos específicos de personas, y hacerla de menos en algunas ocasiones, es una herencia colonial”.<sup>8</sup>

Aprofundint més en el tema, es pot observar que alguns autors relacionen la distinció entre alta cultura i baixa cultura (“lo serio versus lo pop”) amb la distinció entre la cultura de les potències colonials i la de les zones colonitzades (James, 2018). D'altres autors segueixen aquest símil, però des d'una altra perspectiva:

Algunos trabajos de teoría poscolonial y estudios culturales mantienen esta dicotomía entre lo serio y lo pop, pero invierten el privilegio: mientras el “lenguaje” siempre es euro, racional e intelectual, la “música” es el dominio de aquellos a quienes el acceso a estos privilegios ha sido denegado. (James, 2018: 31)

Segons el fragment citat, la música popular esdevindria una eina per als habitants de les antigues colònies, que la farien servir com a mètode d'expressió i identificació. Per tant, es torna a observar aquí la doble vessant de la música detectada a l'apartat anterior. Tot plegat s'explica amb la següent afirmació: “La música es un discurso cultural más que no sólo refleja la realidad en la que surge, sino que también contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos” (Viñuela i Viñuela, 2008: 296).

### **1.2.2. Reflexió 2: La música popular com a vehicle de connexió amb les masses**

El Festival d'Eurovisió és un esdeveniment cultural de masses: s'emet a través d'un mitjà de comunicació de masses i el rep un públic massiu. En tant que es tracta d'un certamen musical, es pot deduir que és la música l'element que atrau l'atenció i l'interès de tots els espectadors. Com hem vist en la bibliografia consultada, la música pot tenir dues vessants: una lligada al poder i, l'altra, lligada a la gent, a la *massa*. Totes dues queden reflectides a Eurovisió.

---

<sup>8</sup> Noack, K. (2019). *¿Se salva la música de la colonización?* Recuperat de <https://nomada.gt/blogs/se-salva-la-musica-de-la-colonizacion/> [consultat 24-05-2019]

En funció de l'any i del país, els representants han estat escollits pels governs o per la ciutadania (o per ambdós). Sigui com sigui, tant als estats com als ciutadans els interessa qui i quina cançó representa el seu país al festival. Als primers, perquè volen donar la millor imatge possible al continent i al món sencer; als segons, perquè s'hi volen sentir identificats i ben representats.

D'altra banda, tenint en compte els estudis postcolonials, la música pot ser una eina mitjançant la qual les antigues colònies reafirmen la seva identitat. Però, com queda reflectit això a Eurovisió?

És cert que els primers països que ens venen al cap quan pensem en antigues colònies no són europeus, ja que a Europa hi havia les potències colonialistes, que colonitzaven territoris d'altres continents. No obstant, cal saber que al Vell Continent també hi va haver colònies, com ara Xipre, Malta o els antics estats de la URSS. Així doncs, es pot deduir que el Festival d'Eurovisió esdevé un espai on aquestes antigues colònies –ara, estats independents– poden expressar la seva identitat i fer gala de la seva cultura pròpia.

### **1.3. El Festival d'Eurovisió**

#### **1.3.1 Europa i la Radiodifusió**

En el present apartat s'exposen els orígens de la radiodifusió europea i el funcionament de l'actual entitat reguladora.

##### **1.3.1.1. Història**

Per entendre el desenvolupament de la radiodifusió a Europa cal presentar els tres organismes no governamentals que s'han encarregat històricament de gestionar aquest àmbit. Aquests són: la Unió Europea de Radiodifusió (UER), l'Organització Internacional de Radiodifusió i Televisió (OIRT) i la Unió Internacional de Radiodifusió (UIR).

Els orígens de les estacions de ràdio europees es remunten a la dècada del 1920. Aleshores la situació era caòtica ja que –degut a problemes tècnics– un país interferia en les emissions d'un altre. Aquests obstacles van portar a la BBC a convocar -en el mes de març del 1925- una reunió a Londres. La cita va concloure a Ginebra, el 3 i 4 d'abril d'aquell any, amb la creació de la

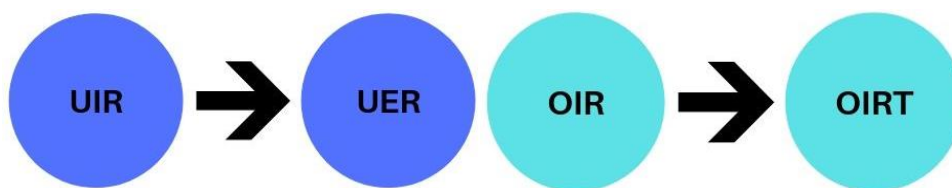
Unió Internacional de Radiofonia (UIR) que, el 1929, va canviar el seu nom per el d'Unió Internacional de Radiodifusió (UIR) o Internacional Broadcasting Union (IBU) (Gómez, 1988).

Cal dir, però, que les activitats de l'UIR es van veure reduïdes durant la Segona Guerra Mundial i, encara que passada aquesta es intentar revitalitzar la Unió, mai va arribar a operar amb el mateix rendiment que als seus inicis. A més, la Guerra Freda també va tenir les seves conseqüències dins de l'UIR. Rússia i els països satèl·lits van assenyalar que era necessari crear una nova organització més d'acord amb les necessitats del moment polític. Per això, al juny de 1946 es va crear l'Organització Internacional de Radiodifusió (OIR) (Fernández-Shaw, 1977).

A més, a l'assemblea convocada perquè l'UIR es convertís definitivament en l'OIR, no es va obtenir la majoria de les tres quarts parts necessàries, de manera que els membres de l'UIR van continuar reunint-se i –en alguna ocasió– van estar presents les dues organitzacions: UIR i OIR.

Però, finalment, al 1949, onze països europeus van decidir abandonar definitivament l'OIR i van acceptar la invitació de la BBC per a la reunió al febrer de 1950 a Torquay, de la qual sortiria la constitució de la Unió Europea de Radiodifusió (UER). L'UER significava, per tant, la subrogació en tots els drets i les obligacions de l'UIR. L'OIR, per la seva banda, es convertiria en l'OIRT (Gómez, 1988).

*Figura 2: Evolució dels organismes europeus de radiodifusió*



*Font: Elaboració pròpia segons (Gómez, 1988)*

La Unió Europea de Radiodifusió (UER) o European Broadcasting Union (EBU) és una de les més antigues unions internacionals de radiodifusió i, en qualsevol cas, la més important de les actualment existents, la més professional i la que compta amb un major nombre de personal especialitzat per realitzar els objectius de la Unió. Es podria dir que es la més internacional de

totes les Unions, perquè entre els seus membres actius hi ha europeus i nord-africans, i entre els associats podem trobar membres dels continents restants<sup>9</sup>.

L'UER apareix configurada com una associació no governamental, sense fins mercantils i amb òrgans propis<sup>10</sup>. Aquesta associació es regeix per la llei suïssa, donat que la seva seu està a Ginebra, i pels seus estatuts aprovats a Torquay i després modificats a diverses assemblees generals. A Ginebra està la seu i l'oficina administrativa, el centre tècnic, en canvi, es troba a Brussel·les (Fernández-Shaw, 1977).

L'UER contribueix positivament a la integració europea, ja que el seu propi desenvolupament com a institució afavoreix la interrelació entre els seus membres. A més, les necessitats de desenvolupament de l'organització exigeixen una integració i coordinació en una sèrie d'iniciatives dels països europeus (Bruter, 2005).

#### **1.3.1.2. Estructura**

El bon funcionament intern de les institucions que regulen els serveis públics és essencial per a que aquestes compleixin els seus objectius.

L'UER distingeix tres classes de membres. En primer lloc, destaquen els membres actius, categoria destinada únicament als organismes procedents de països situats a la zona europea de radiodifusió. Relacionada amb aquest col·lectiu, trobem la categoria de membres actius suplementaris. La figura d'aquests últims és residual, ja que es va crear degut a que -segons les normes acordades per la UER- només poden participar dos membres actius per país. Motiu pel qual, la resta de membres potencialment actius es classifiquen dins dels membres actius suplementaris. Finalment, destaquen els membres associats, grup reservat per a totes aquelles regions que -tot i desenvolupar un servei de caràcter nacional- es troben fora de la zona europea de radiodifusió (Fernández-Shaw, 1977)

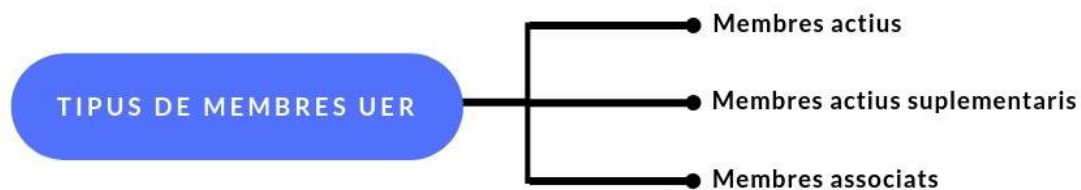
---

<sup>9</sup> European Broadcasting Union. (2019). *About the EBU*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about> [consultat 12-04-2019]

<sup>10</sup> European Broadcasting Union. (2019). *About the EBU*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about> [consultat 12-04-2019]



Figura 3: Tipus de membres de l'UER



Font: Elaboració pròpia segons (Fernández-Shaw, 1977)

Malgrat que l'UER és una organització no governamental, té una estructura molt semblant a les organitzacions intergovernamentals. Té uns òrgans no permanents i uns serveis permanents. Els òrgans no permanents són:

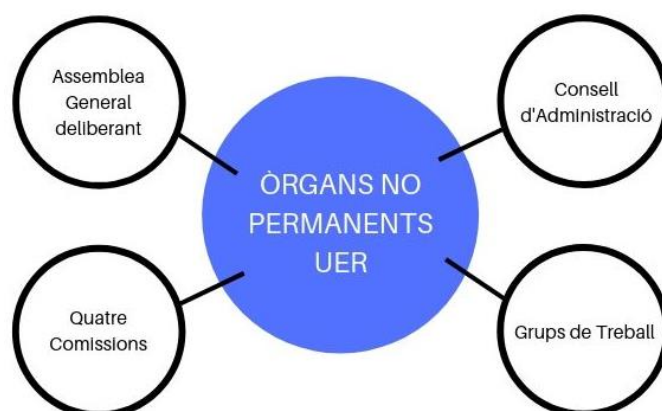
- **Assemblea General deliberant:** representa el màxim òrgan de govern de l'UER i agrupa tots els països membres. Gaudeix dels poders necessaris per complir els objectius principals de la unió, entre els que destaquen la direcció de l'estratègia de l'organisme i l'aprovació de les fonts de finançament<sup>11</sup>. Cal dir que únicament els membres actius tenen dret a participar a les votacions de la cambra.
- **Consell d'Administració:** format per 11 consellers que prenen decisions executives en nom de tots els membres de la unió. És l'encarregat de implementar l'estratègia de la UER i posar en pràctica les seves polítiques<sup>12</sup>.
- **Quatre Comissions:** que són la Tècnica, la Jurídica, la de Programes de Ràdio i la de Programes de Televisió. Aquestes agrupacions especialitzades aporten la informació necessària als països membre per a que aquests entenguin les estratègies de l'organització, així com també aprofitin l'oportunitat de compartir projectes<sup>13</sup>.
- **Grups de Treball:** cercles de discussió i emprenedoria que sovint són formats per les comissions o el Consell d'Administració.

<sup>11</sup> European Broadcasting Union. (2019). *Governance-General Assembly*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#governance> [consultat 03-05-2019]

<sup>12</sup> European Broadcasting Union. (2019). *Governance-Executive Board*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#governance> [consultat 03-05-2019]

<sup>13</sup> European Broadcasting Union (2019). *Governance-Committees*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#governance> [consultat 04-05-2019]

Figura 4: Classificació dels òrgans no permanents de l'UER



Font: Elaboració pròpia amb dades de la pàgina web oficial de la UER<sup>14</sup>

Pel que fa a la responsabilitat dels serveis permanents de l'UER, aquesta recau en la figura del Secretari General, càrrec creat recentment. Del Secretari General depenen quatre unitats, al capdavant de cadascuna de les quals hi ha un director: un Centre Tècnic i tres Departaments; el Jurídic, el de Programes de Ràdio i el de Programes de Televisió.

L'UER desenvolupa una gran activitat en tots els dominis de la ràdio i televisió. Per coordinar els seus programes de recerca, l'UER compta amb l'existència d'altres organismes internacionals com CCIR, CCITT, IFRB o CEPT. En els temes espacials europeus sempre ha estat disposada a estudiar amb la ESRO, CSE i ara amb l'Agència Espacial Europea les possibilitats d'una cooperació eficaç (Bruter, 2005)

### 1.3.1.3. Funcions

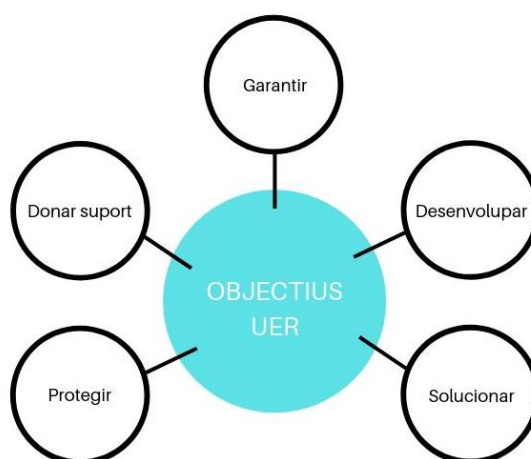
L'UER és una institució no governamental amb una important influència cultural a nivell europeu. Tenint en compte la seva posició determinant, presenta cinc objectius consensuats (Fernández-Shaw, 1977):

- a) Garantir l'aplicació dels acords internacionals i l'exercici d'aquests per part dels països membres.
- b) Desenvolupar iniciatives per potenciar la radiodifusió en tots els seus àmbits disponibles a Europa.

<sup>14</sup> European Broadcasting Union. (2019). Governance. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#the-managment> consultat [06-05-2019]

- c) Solucionar els problemes que es produeixin entre els diferents estats membres de la UER.
- d) Protegir els organismes que apliquin els estatus de la unió en el seu exercici i ajudar-los a establir lligams amb la resta d'entitats membres.
- e) Donar suport a la investigació en la radiodifusió.

*Figura 5: Objectius de l'UER*



*Font: elaboració pròpia segons (Fernández-Shaw, 1977)*

Cal destacar que l'UER participa en altres unions de radiodifusió en la compra de grans esdeveniments esportius internacionals com la Copa del món de futbol o els Jocs Olímpics. De totes aquestes iniciatives, la més popular és, sens dubte, el **Festival d'Eurovisió**.

### 1.3.2 Eurovisió

A continuació, es contextualitza el Festival d'Eurovisió i s'exposen les seves característiques com a espectacle televisiu.

#### 1.3.2.1. Història

La primera gala del Festival d'Eurovisió data del 24 de maig de l'any 1956 a Lugano (Suïssa). En aquest primer concurs van participar set països<sup>15</sup>. Les actuacions d'aquests eren molt més

<sup>15</sup> Ogae Spain. (2016). 1956. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-50/1956-2/> [consultat 12-04-2019]

modestes que les que hem pogut presenciar durant els últims anys: les cançons eren més simples i les interpretava una orquestra en directe (Kennedy, 2015).

Marcel Bezencon va ser l'ideòleg del Festival d'Eurovisió. L'expresident de la Unió Europea de Radiodifusió es va inspirar en un concurs musical italià anomenat Sanremo Musical Festival. Amb la creació d'Eurovisió es volia demostrar que es podia aplicar la tecnologia més innovadora d'aquella època a la televisió en directe per millorar l'espectre audiovisual. La idea era realitzar un programa on la producció es fes en directe, i davant d'un públic *in situ*, mitjançant l'ús de la multicàmera (Pardo, 2005).

Eurovisió va suposar tot un fenomen audiovisual per als espectadors de l'època. Aquest èxit es deu, en part, a que es va crear durant els primers anys de la televisió europea pròpiament dita. Durant aquesta etapa, hi havia pocs canals a escollir i en aquests, a més, s'emetia poca programació. Per tant, es podria dir que en els seus inicis el Festival d'Eurovisió va triomfar per força. A aquesta fet cal afegir-hi que durant els anys de la post Segona Guerra Mundial es va crear un sentiment de pertinença a la Unió Europea que provocava que el consum de la televisió s'exercís com una pràctica social (West, 2017)

#### **1.3.2.2. Format**

El Festival d'Eurovisió segueix el format d'un concurs musical de cançons. Aquest exigeix als països participants que triïn una peça per ser representada al concurs. Un cop han actuat tots els representants, els països membres voten les cançons dels altres territoris per tal de determinar quina és la guanyadora.

Actualment el funcionament és el següent. Països que formen part d'Europa -i alguns estrangers- trien una cançó com a peça representativa del seu país i, a més, escullen un cantant que la interpreti durant la gala. Només es permet un màxim de 6 intèrprets per cançó i, conseqüentment, per país i la peça ha de durar com a màxim tres minuts (Sandvoss, 2008).

Cal destacar, però, que no tots els països participen de la mateixa manera. La gran majoria han d'actuar en una de les dues semifinals per poder optar al primer lloc. Però, Regne Unit, Itàlia, França, Alemanya i Espanya tenen una plaça assegurada a la final des del principi, aquesta

posició privilegiada es deu a que són considerats els territoris fundadors del festival i, a més, contribueixen econòmicament en major mesura que la resta de participants (Pardo, 2005).

En relació a la seu del Festival d'Eurovisió, aquesta canvia anualment en funció del país guanyador de l'edició anterior. Per tant, la gala té lloc al país al que representi la cançó guanyadora de l'any anterior. I, finalment, quant a les votacions del festival són un element clau per entendre el funcionament del concurs i les polèmiques que aquest causa. El guanyador i l'ordre de la llista de països restants l'escullen els mateixos països participants a través de votacions (West, 2017).

### 1.3.2.3. Evolució

El Festival d'Eurovisió ha canviat considerablement en molts aspectes al llarg de la seva història. En primer lloc, destaca la variació de la durada dels programes al llarg dels anys. Aquesta ha augmentat i, al 2004, es va produir un canvi molt significatiu que canviaria el funcionament del concurs: es va separar la final de la semifinal<sup>16</sup>. S'han analitzat quatre anys diferents, distribuïts estratègicament en el temps, per exemplificar l'ampliació de la duració de la gala:

- **1957:** segona edició. A Frankfurt (Alemanya). Va durar 1 hora i 9 minuts<sup>17</sup>.
- **1968:** tretzena edició. A Londres (Regne Unit). Va durar 1 hora i 32 minuts<sup>18</sup>.
- **1985:** trentena edició. A Gotemburg (Suècia). Va durar 2 hores i 47 minuts<sup>19</sup>.
- **2013:** cinquanta-sisena edició. A Malmö (Suècia). Va durar 3 hores i 21 minuts<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Eurovision Planet. (2018). *15 años de semifinales en Eurovisión: Parte 1*. Recuperat de <https://eurovisionplanet.com/15-anos-de-semifinales-en-eurovision-parte-1> [consultat 12-04-2019]

<sup>17</sup> Eurovision Spain. (2015). *Frankfurt 1957*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=1957](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=1957) [consultat 25-04-2019]

<sup>18</sup> Eurovision Spain (2015). *Londres 1968*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=1968](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=1968) [consultat 25-04-2019]

<sup>19</sup> Eurovision Spain. (2015). *Gotemburg 1985*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=1985](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=1985) [consultat 25-04-2019]

<sup>20</sup> Eurovision Spain (2015). *Malmö 2013*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=2013](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=2013) [consultat 25-04-2019]

Figura 6: Evolució de la durada de les gales d'Eurovisió



Font: Elaboració pròpia amb dades d'Eurovision-Spain<sup>21</sup>

El nou panorama audiovisual ha permès que, any rere any, hi hagin més usuaris que puguin tenir accés a una plataforma digital on poder gaudir del festival. Això, per consegüent, ha provocat que augmenti el número de seguidors actius de la gala i que, per tant, cada cop més ciutadans vulguin presenciar l'espectacle en directe. És per aquest motiu, que les localitzacions del Festival han augmentat considerablement. S'han recollit dades dels quatre casos citats anteriorment. A Frankfurt l'any 1957 l'estadi tenia una capacitat de 850 espectadors<sup>22</sup>. Al Londres del 68, en trobàvem 8.000<sup>23</sup>. A l'Eurovisió de Suècia del 1985 tenien cabuda 12.000 persones<sup>24</sup>. I, per últim, al 2013 es va ampliar fins les 15.500 localitzacions<sup>25</sup>.

A més, també s'ha dut a terme un anàlisi molt concret de les tècniques i les noves tecnologies que s'han anat aplicant a mesura que les edicions avançaven (veure Annex Taula 1). Pel que fa a l'ús de les càmeres, les *dollys* <sup>26</sup>—dispositius dissenyats per realitzar moviments fluids— han estat presents des de l'inici del festival. A mesura que avançaven les dècades, a aquests aparells s'afegien les grues i les *steadycams*<sup>27</sup>, ajudant a que la realització fos més rica i dinàmica. També cal fer menció a les infografies emprades al certamen al llarg de les edicions, eines que

<sup>21</sup> Eurovision Spain. (2015). *Historia del Festival de Eurovisión*. Recuperat de <http://www.eurovision-spain.com/iphp/historia.php> [consultat 25-04-2019]

<sup>22</sup> Ogae Spain. (2016). 1957. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-50/1957-2/> [consultat 06-04-2019]

<sup>23</sup> Ogae Spain. (2016). 1968. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-60/1968-2/> [consultat 06-04-2019]

<sup>24</sup> Ogae Spain. (2016). 1985. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-80/1985-2/> [consultat 06-04-2019]

<sup>25</sup> Ogae Spain. (2016). 2013. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-2010-2020/2013-2/> [consultat 06-04-2019]

<sup>26</sup> Tinta Cinéfila. (2018). *¿Qué es un dolly?* Recuperat de <http://www.tintacinefila.com/que-es-un-dolly/> [consultat 23-04-2019]

<sup>27</sup> Redframe. (2019). *Qué es una Steadycam y tipos de steady más populares*. Recuperat de <https://productoravideomarketing.es/que-es-steadycam> [consultat 23-04-2019]

en un principi van ser senzills *passaròtuls* i que –gràcies a la digitalització- a partir dels anys 80, van passar a ser digitals.

La decoració també ha evolucionat i, mentre que a les primeres edicions del festival s'utilitzaven decorats mecànics o de fusta, ara tant la il·luminació com els decorats són digitalitzats. Per acabar amb les tècniques emprades a Eurovisió, cal referir-se a la realització en directa de les gales. A la dècada dels anys 50, s'emetia el festival mitjançant microones i en blanc i negre. Actualment s'emet per cable, TDT, satèl·lit i internet connexions en directe per a les votacions i *televot* (veure Annex Taula 1).

Cal dir que les noves innovacions tecnològiques han permès que el ventall de suports digitals que utilitzem per visualitzar el festival també augmentin. Això ha provocat, per tant, un canvi en els hàbits de consum audiovisual dels europeus durant les últimes dècades.

A l'era de la Web 2.0 parlem de més oferta de continguts i, sobretot, amb l'aparició de les xarxes socials de la figura de l'usuari multifunció. Aquest vol consumir continguts a través de diferents plataformes digitals. És per això que el Festival d'Eurovisió s'ha fet un lloc a les xarxes socials<sup>28</sup>. Un exemple n'és Twitter, on durant l'edició passada es podia seguir la gala visitant el *hashtag* corresponent.

La passada edició del 2018 va presentar un canvi significatiu. Tant el jurat professional com l'audiència són les figures amb la potestat de votar al festival a parts iguals. És a dir, que es divideixen el 100% dels vots en dues meitats iguals. A més, el jurat ja tenia decidit el seu vot des de l'assaig general, mentre que els espectadors només podien votar durant la aproximada mitja hora que se'ls hi va adjudicar durant la gala en directe, un cop acabades totes les actuacions<sup>29</sup>.

El principal canvi que va portar l'edició passada té a veure amb el pes del vot individual del jurat professional. Aquesta mesura suposa que es dona més importància als vots atorgats per diversos membres del jurat professional sobre els que decideixi un membre individual. És a dir,

---

<sup>28</sup> Ogae Spain. (2014). *Eurovision Song Contest 2014*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/38001/> [consultat 25-04-2019]

<sup>29</sup> Diario de Mallorca. (2018). *Votaciones Eurovisión 2018 Lisboa: ¿Cómo funciona el sistema de puntos?*. Recuperat de <https://ocio.diariodemallorca.es/tv/noticias/nws-665748-votaciones-eurovision-2018-lisboa-como-funciona-sistema-puntos.html> [consultat 16-03-2019]

que si un país és votat com a guanyador per quatre jutges, és molt probable que aconseguixi la victòria, a banda del que pugui votar el cinquè membre del jurat.

Aquesta mesura només afecta a la votació dels jurats professionals de cada país membre, ja que els vots s'atorgaran de la mateixa manera durant la gala en directe: els vots del jurat i els del públic, que representen un 50% de cadascun i es comuniquen per separat<sup>30</sup>.

### **1.3.3. Reflexió 3: Eurovisió com a punt d'unió de les cultures europees**

El panorama audiovisual d'Europa, actualment, no es pot entendre sense tenir coneixement de l'existència de les tres entitats esmentades a l'apartat anterior. Aquestes no només van suposar una institució reguladora dels espais de radiodifusió sinó que, a més, van afavorir a la cooperació internacional des del camp de la cultura. Al llarg dels anys, el sistema comunicatiu ha permès la possibilitat de que els diferents països es puguin reunir amb caràcter estable per acordar decisions amb valor transnacional.

De la manera de fer de les organitzacions anteriors va sorgir la idea de la celebració del Festival d'Eurovisió. Aquest fenomen va causar gran sensació durant les seves primeres emissions ja que suposava un mecanisme d'unió entre els diferents ciutadans europeus de l'època i, per consegüent, una unió també de cultures, llengües, tradicions i música popular. Encara avui, el festival compta amb una elevada audiència que el consolida com el programa musical amb més trajectòria de la història de l'audiovisual europeu.

## **1.4. Política i Eurovisió**

### **1.4.1. Història “política” del festival**

Des del naixement del Festival d'Eurovisió, el concurs ha estat envoltat de diverses polèmiques, ja sigui per un patró de votacions que es repeteix any rere any, o una actuació en què s'interpreta un missatge polític que s'envia a la resta d'Europa.

---

<sup>30</sup> La Vanguardia. (2019). *Eurovisión 2019: ¿Cómo es el sistema de votaciones?*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/television/20190518/462295276721/eurovision-2019-festival-final-votos-sistema-votacion-televoto.html> [consultat 20-05-2019]



Encara que l'organització endureix cada cert temps les normes per a deixar de costat els conflictes territorials i polítics, les polèmiques continuen existint. No cal mirar molt cap endarrere per a trobar un cas: l'any 2017, Ucraïna va vetar la participació de la cantant russa Yulia Samoylova, per haver cantat en un concert a favor de l'annexió de Crimea a Rússia<sup>31</sup>.

De manera involuntària, Eurovisió té una història política més extensa del que sembla. És ara el moment de conèixer a través de quins trets es pot realitzar una lectura política que arriba a Eurovisió i a la pantalla de tots els espectadors.

#### **1.4.2. Trets polítics al Festival d'Eurovisió**

L'organització d'Eurovisió es descriu com un festival que permet la interpretació de sons i danses i que promou un intercanvi cultural i diversitat d'idiomes. És per tant, una via de coneixement entre els diversos països de la Unió Europea de Radiodifusió:

So, our Eurovision by providing daily exchanges of sound and pictures for news and sport, by supporting the creation of documentaries, youth programmes, fiction and co-productions, by entertaining through major musical, singing and dance events, by promoting cultural exchanges or the diversity of languages must seize every opportunity to promote the fundamental values that only the public service can uphold<sup>32</sup>.

Deixant enrere el benefici del concurs europeu, el festival d'Eurovisió sempre ha estat envoltat de teories sobre si el certamen és política o no. Les votacions, per exemple, ha estat l'aspecte més criticat per part de l'audiència. Aquest procés de selecció del guanyador s'estudia fins i tot en algunes universitats<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Redacción. (9 maig 2017). ¿Por qué Rusia no participa en Eurovisión? *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/television/20170509/422423906790/ucrania-rusia-eurovision-2017.html> [consultat 13-04-2019]

<sup>32</sup> EBU DOSSIER. (2004). *50 Years of Eurovision*. Recuperat de [https://www.ebu.ch/CMSImages/en/dossiers\\_1\\_04\\_eurovision50\\_ve\\_tcm6-13890.pdf](https://www.ebu.ch/CMSImages/en/dossiers_1_04_eurovision50_ve_tcm6-13890.pdf) [consultat 20-2-2019]

<sup>33</sup> Lechuga, V. (11 maig 2018). ¿Música o política internacional? Lo que esconden las votaciones en Eurovisión. *La Información*. Recuperat de <https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/television/votaciones-eurovision-politica-internacional/6348036/> [consultat 20-3-2019]

Tot i això, hi ha altres aspectes a través dels quals es pot fer una lectura política, com per exemple la lletra i la posada en escena. A continuació s'explicaran diversos trets que podrien portar la política a Eurovisió.

#### 1.4.2.1. La música

La música és, segons la RAE, una melodia, ritme i harmonia, combinats. A més, afegeix que és un art de combinar sons de la veu humana o d'instruments, o d'uns i altres al mateix temps, que provoquen delit, que commou la sensibilitat, sigui alegre o trista<sup>34</sup>. Les composicions musicals emeten, per tant, un missatge que rep el receptor que pot interpretar de diverses formes, recordant també una idea. N'és un bon exemple la música oficial d'Eurovisió, el preludi de *Charpentiers Te Deum*, un ritme que ens recorda directament a l'inici del festival.

Durant la composició musical es pot tenir com a objectiu emetre un missatge per a la seva audiència passiva, com per exemple un missatge polític. Històricament, la música ha estat un tribut al poder polític que ajuda a dibuixar una societat: “La música era un atributo de poder político y religioso que significaba el orden, pero que también anunciaba la subversión” (Attali, 1977: 13)

La música, per tant, pot ser utilitzada com una via per emetre missatges amb objectius polítics, en forma de propaganda o denuncia. Tanmateix, la política i Eurovisió mai han estat compatibles. Aquesta relació és tan impossible que les normes del Festival deixen ben clar que el Festival d'Eurovisió no és un esdeveniment polític i evita qualsevol tipus de politització. A més, totes les cadenes participants han de vetllar per la no politització de continguts en el festival<sup>35</sup>.

En aquest context, l'organització afegeix que totes les emissores participants, inclosa la radiodifusora amfitriona, ha de garantir que cap persona o organització promogui un missatge cap a una organització, institució o causa política, entre altres.

All Participating Broadcasters, including the Host Broadcaster, shall ensure that no organization, institution, political cause or other cause, company, brand, product or

---

<sup>34</sup> Música. (s.d.). Dins RAE. Recuperat de <https://dle.rae.es/?id=Q9MHl5m> [consultat 18-03-2019]

<sup>35</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

service shall be promoted, featured or mentioned directly or indirectly during the Event. No messages promoting any organization, institution, political cause or other, company, brand, products or services shall be allowed in the Shows and within any official ESC premises and/or event <sup>36</sup>.

En el cas espanyol, l'organitzadora oficial del festival, *Radio Televisión Española*<sup>37</sup>, ha d'encarregar-se de què aquestes normes no siguin vulnerades. La comunicació entre l'organitzadora oficial i l'EBU –Eurovisió– és constant. Totes les cançons han de passar una sèrie de filtres, molt difícils de vulnerar, que són establerts a partir de les normes de l'EBU i Eurovisió<sup>38</sup>.

En cas d'incompliment d'aquestes normes, l'organització pot desqualificar la participació del país que les ha vulnerat. Tot i això, de vegades, els filtres dels diversos organismes poden fallar i es pot interpretar un missatge amb característiques polítiques a l'escenari de la final d'Eurovisió<sup>39</sup>.

La participació en el Festival d'Eurovisió no és només una sèrie de ritmes i sons humans, és també un estil musical, una llengua, una posada en escena, un intèrpret que representa el seu país, un vídeo de presentació i, finalment, unes votacions. Aquests són també elements, alguns dins el món de l'art musical, que poden ajudar a emetre missatges polítics i que el Festival d'Eurovisió té en compte.

#### **1.4.2.2. La llengua**

La llengua és un sistema de signes orals i també en un codi escrit que permet establir comunicació entre un emissor i un receptor<sup>40</sup>. Les llengües estan connectades a cultures i, conseqüentment, a països. De manera que Eurovisió és un fenomen que hi ha permet durant la seva existència una diversitat cultural i idiomàtica sobre l'escenari.

---

<sup>36</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

<sup>37</sup> RTVE (2019). *Eurovisión*. Recuperat de <http://www.rtve.es/television/eurovision/> [consultat 10-05-2019]

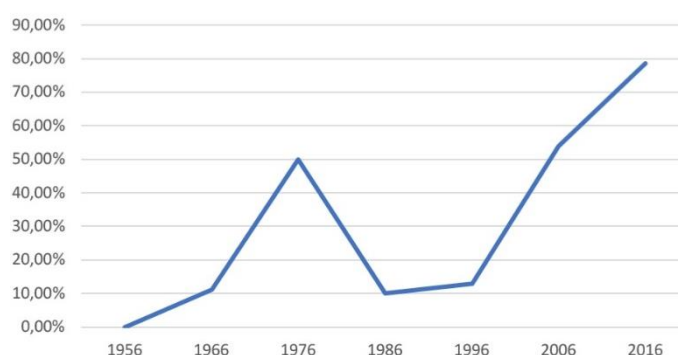
<sup>38</sup> Entrevista a Ismael Agudo. Veure Annex 6.1. Pàgs. 86

<sup>39</sup> Entrevista a Reyes del Amor. Veure Annex 6.2. Pàg. 92

<sup>40</sup> Llengua. (s.d.). Dins RAE. Recuperat de <https://dle.rae.es/?id=N77BOII> [consultat 18-3-2019]

Durant els primers anys del festival, els participants havien d'interpretar les cançons en l'idioma nacional del seu país. Aquesta tendència va anar canviant a partir de 1965, quan Suècia va cantar *Abstem Friend* en anglès. Els compositors preferien compondre cançons en anglès perquè els jutges entendrien millor el contingut de la cançó<sup>41</sup>. Per aquesta raó, l'any 1973 les restriccions d'idioma es van relaxar, fet que va fer guanyador al grup ABBA l'any següent amb la cançó en anglès *Waterloo*.

Figura 7. Cançons interpretades en anglès a Eurovisió



Elaboració pròpia segons dades d'eurovision-spain<sup>42</sup>

L'any 1977 es va revertir la norma, fet que va provocar el descens de cançons en anglès (veure figura 7). Finalment, no va fins a l'any 1999 quan l'UER va canviar la normativa i va permetre llibertat per la selecció de l'idioma. A partir d'aquest moment, molts països van optar per cantar en anglès<sup>43</sup>.

Durant tota la història d'Eurovisió, hem pogut escoltar els següents idiomes: suec, txec, català, espanyol, romanç, luxemburguès, noruec, vienès, montenegrí, grec antic, noruec, udmurt, romanès, rus, la llengua romaní, ucraïnès, eslovac, crioll antillà, vïoro, napolità, portuguès, islandès, maltès, hebreu, albanès, tàrtar de Crimea, eslovè, armeni, àrab, lituà, macedoni, estonià, bretó, grec pòntic, croat, búlgar, georgià, bosnià, letó, serbi, alemany, hongarès, cors,

<sup>41</sup> EBU DOSSIER. (2004). *50 Years of Eurovision*. Recuperat de [https://www.ebu.ch/CMSImages/en/dossiers\\_1\\_04\\_eurovision50\\_ve\\_tcm6-13890.pdf](https://www.ebu.ch/CMSImages/en/dossiers_1_04_eurovision50_ve_tcm6-13890.pdf) [consultat 20-2-2019]

<sup>42</sup> EUROVISIONSPAIN. (2019). *Historia del festival de Eurovisión*. Recuperat de <http://www.eurovision-spain.com/iphp/historia.php> [consultat 20-03-2019]

<sup>43</sup> Redacción. (21 abril 2019). Eurovisión 2019: ¿Por qué hay tantas canciones en inglés? *Europapress*. Recuperat de <https://www.europapress.es/chance/cineymusica/noticia-eurovision-2019-hay-tantas-canciones-ingles-20190421110359.html> [consultat 03-05-2019]

polonès, irlandès, finès, holandès, samogità, turc, danès, francès, tahitià, suahili, àzeri i idiomes inventats i llenguatge de signes<sup>44</sup>.

#### 1.4.2.3. Les posades en escena: ball, *atrezzo*, realització, il·luminació

La posada en escena és potser l'aspecte –juntament amb la cançó– més important de l'espectacle. És la representació visual de la cançó amb diferents il·luminacions, coreografies o imatges. Hi ha una sèrie de normes bàsiques al respecte que estableix Eurovisió.

Sobre l'escenari, només poden estar màxim 6 persones i l'ús d'animals està prohibit. Es permet qualsevol expressió artística, a través de moviments corporals o imatges, sempre que no vulnerin algunes normes, com per exemple, la representació d'una idea política<sup>45</sup>.

Actualment l'orquestra en viu està prohibida, es poden afegir instruments a l'escenari només de manera decorativa. Tot i això, durant l'inici del Festival, cada país havia de portar una orquestra en viu. No va ser fins a l'any 1982 quan van prohibir-la a causa del temps insuficient per connectar tots els instruments entre cançons:

La duración de las canciones se estableció cuando se prohibió la orquesta. Se empezó a incorporar una tecnología musical que permitía la música pregrabada. Era una época en la que muchos nuevos países empezaban a participar y había que recortar de algún lado [...] Si tienes una orquesta para 40 países, no es viable, por eso se utilizan coros en directo y una pista musical grabada<sup>46</sup>.

El procés de creació de la posada en escena no depèn només de la cadena organitzadora –en el nostre cas RTVE amb la productora Gestmusic– sinó també en gran part a l'EBU i Eurovisió. Dos mesos abans del començament del Festival, l'organitzadora oficial de cada país –en el cas d'Espanya RTVE– ha d'enviar a l'EBU una sèrie de documents<sup>47</sup>.

En primer lloc, es realitza un vídeo amb plans generals per situar l'escenari anomenat *general shoot – Look and Feel*, un document en què s'explica una història amb imatges de l'univers en

---

<sup>44</sup> EUROVISIONSPAIN. (2019). *Historia del festival de Eurovisión*. Recuperado de <http://www.eurovision-spain.com/iphp/historia.php> [consultat 20-03-2019]

<sup>45</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

<sup>46</sup> Entrevista a Ismael Agudo. Veure Annex 6.1. Pàg. 87

<sup>47</sup> Entrevista a Ismael Agudo. Veure Annex 6.1. Pàgs. 86-87

què et mous. Per exemple, l'any 2018 amb la participació d'Amaia i Alfred amb *Tu canción*, es relatava la història d'ambdós i com han arribat a Eurovisió a través del concurs *Operación Triunfo*. Seguidament, es presenta un altre document on s'inclou més imatges, vídeos, *gifs* – tots els recursos necessaris – per reforçar l'univers que vols representar. Més endavant, es realitza una recreació de l'escenari en 3D.<sup>48</sup>

Un cop entregat tots aquests documents, l'EBU realitza una contraproposta amb un vídeo recreat. A partir d'aquest moment, cada país pot enviar comentaris sobre aquesta contraproposta, en la que mostren pla per pla la interpretació de la cançó sobre l'escenari. És en aquest punt on l'EBU revisa que totes les cançons segueixen les normes establertes per l'organització i corregeix les que vulneren les normes. No obstant això, aquests filtres de revisió poden fallar<sup>49</sup>.

#### **1.4.2.4. Els representants**

Cada intèrpret ha de presentar-se al festival de manera uniforme perquè totes les cançons tinguin les mateixes oportunitats. Per aquesta raó, Eurovisió ha establert una sèrie de normes respecte als artistes<sup>50</sup>.

La selecció del representant és competència de l'organisme de radiodifusió de cada país. En el cas d'Espanya, gairebé sempre la selecció ha estat realitzada amb un sistema intern a través d'algun programa televisiu com, per exemple, *Destino Eurovisión*, una gala de preselecció, on un jurat expert selecciona al futur participant del Festival d'Eurovisió.

Altres anys, la selecció ha estat realitzada pel programa *Operación Triunfo* (Gestmusic). A alguns participants les assignen internament unes composicions i el públic és qui vota i escull el pròxim representant del Festival d'Eurovisió.

Un cop seleccionat l'artista, l'EBU estableix altres normes al respecte. Com ja s'ha comentat anteriorment, a cada actuació es permet un màxim de sis persones i els animals queden totalment prohibits. A més a més, tots els participants han de tenir com a mínim 16 anys el dia

---

<sup>48</sup> Entrevista a Ismael Agudo. Veure Annex 6.1. Pàg. 88

<sup>49</sup> Entrevista a Ismael Agudo. Veure Annex 6.1. Pàg. 87

<sup>50</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

de la final. Cal destacar també que cap participant pot competir per més d'un país en un any determinat<sup>51</sup>.

Els organismes de radiodifusió participants també s'han d'encarregar de produir un vídeo en què presenta el o la seva participant amb una sèrie de seqüències breus anomenades 'Postals'.

#### **1.4.2.5. Els vídeos de presentació**

Els vídeos de presentació, coneguts a Eurovisió com Postals, de l'anglès *Postcard*, són una sèrie d'imatges que presenten a l'artista. Les postals van introduir-se al concurs l'any 1970, amb una durada de 30 segons. Aquestes peces tenen diverses funcions, com per exemple, deixar l'espai suficient entre actuació i actuació pels canvis d'escenaris<sup>52</sup>.

En aquesta introducció videografia, cada participant presenta el seu país, per mostrar la seva cultura i costums a través d'un fil conductor creatiu que cada televisió organitzadora pot decidir. És una carta de presentació dirigida a la resta d'Europa.

#### **1.4.2.6. Les votacions**

Totes les emissores participants han de tenir un sistema de *televot* en què el ciutadà pot votar a qualsevol participació, excepte la del seu país, per a la final del Festival d'Eurovisió. El *televot* comença just després de l'últim participant i es tanca uns 15 o 30 minuts més tard. A més a més, a cada país hi ha un jurat nacional, anomenat per l'emissora participant, per votar a les semifinals i a la final. De la mateixa manera que al *televot*, el jurat nacional no pot votar per la cançó del seu país.

L'EBU estableix també uns criteris de composició del Jurat Nacional a les seves normes<sup>53</sup>. Cada jurat nacional està format per un total de cinc membres del país que representen, que no poden ser empleats dels organismes de radiodifusió participants. Els membres del Jurat no poden haver estat part del jurat altres anys. A més, es demana que estiguin dins del món de la música, com els DJ, compositors o productors musicals<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

<sup>52</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

<sup>53</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

<sup>54</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

Els vots del *televot* i del jurat original s'assignen de la mateixa manera: 12 punts per la millor cançó, 10 punts per la segona millor cançó, 8 punts per la tercera millor cançó i així successivament, fins a arribar a 1 punt amb la cançó de menor rang. El guanyador o guanyadora del Festival d'Eurovisió serà, per tant, qui hagi obtingut el nombre més gran de punts. L'assignació de punts, però, és un dels aspectes que més es comenta durant el Festival, teories que neixen de la geopolítica europea<sup>55</sup>.

Les teories sobre les votacions entre països continua sent un tema d'interès. Tan sòlides són algunes que en moltes universitats estudien el repartiment de punts a Eurovisió. A Espanya, per exemple, al grau de Relaciones Internacionales de la Universidad de Comillas (ICADE) tenen una assignatura que tracta aquesta problemàtica:

El principal factor per aconseguir vots és estrictament musical, però és cert que existeixen altres aspectes d'índole política, regional o migratòria que influeixen en el resultat de les votacions<sup>56</sup>.

L'any 1995, alguns diversos estudis publicaven que entre els països del Festival existeixen blocs. El sociòleg Gad Yair va analitzar les votacions d'Eurovisió entre 1975 i 1992 i va concloure tres grans àrees de sentiments i interessos: el bloc occidental, el bloc del nord i un tercer, difús, el bloc Mediterrani, on s'inclouria Espanya<sup>57</sup>.

Avui dia, es continua estudiant la relació entre països que repercuteixen en els vots a la final d'Eurovisió. L'organització del Festival d'Eurovisió ha de continuar vetllant perquè el format eurovisiu sigui un punt cultural on tots els països participants puguin expressar-se davant els països membres de la Unió Europea de Radiodifusió.

---

<sup>55</sup> Eurovision (2019) *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules> [consultat 17-03-2019]

<sup>56</sup> Lechuga, V. (11 maig 2018). ¿Música o política internacional? Lo que esconden las votaciones en Eurovisión. *La Información*. Recuperat de <https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/television/votaciones-eurovision-politica-internacional/6348036/> [consultat 20-3-2019]

<sup>57</sup> Yair, G. (1995). Unite Unite Europe, The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest. *Researchgate*. doi: 10.1016/0378-8733(95)00253-K [consultat 14-3-2019]



#### 1.4.3. Reflexió 4: Eurovisió i l'educació a través de la música

Eurovisió és l'únic programa que cada any reuneix a Europa en un concurs musical en què intèrprets de nacionalitats, cultures i idiomes diferents, competeixen per guanyar el micròfon de vidre. La celebració del concurs ens permet conèixer els diferents costums de la Unió Europea, a més d'informar-nos, en alguns casos, d'algunes històries que estan succeint en els països veïns. El fenomen eurovisiu és també una font educativa quant a l'ensenyament de diferents idiomes, artistes, així com la geopolítica. El portal *Educando* explica sis raons, que es comentaran a continuació, per les quals Eurovisió pot considerar-se educativa<sup>58</sup>.

En primer lloc, diu que Eurovisió apropa cultures. No només es tracta de països de la comunitat Europa. El concurs s'emet pràcticament a tot el món i fins i tot hi ha participants d'altres continents com, per exemple, Austràlia. El Festival, per tant, presenta la identitat de diferents països, encara que a vegades, donat el reduït temps de presentació, podem crear estereotips de certes cultures<sup>59</sup>.

En segon lloc, al·leguen que es treballen diferents continguts com la geografia, les matemàtiques i altres llengües<sup>60</sup>. Durant la presentació de cada país, podem visualitzar on se situen, una activitat que ens ajudarà a situar els països participants en un mapamundi. Una vegada finalitzat el concurs, amb el total de punts podem relacionar una sèrie de variables que, per exemple, ens poden indicar la tendència de vots entre blocs de països. Encara que actualment la majoria de països cantin en anglès<sup>61</sup>, els països que continuen cantant en el seu idioma nacional, ens ofereixen un divertit apropament al seu idioma a través de la música.

---

<sup>58</sup> Fuentes, A. (2 maig 2018). Seis razones educativas por las que merece la pena ver Eurovisión este año. *Educando*. Recuperat de <https://www.educando.es/seis-razones-eurovision/> [consultat 14-3-2019]

<sup>59</sup> Panea, J. (2017). El Festival de Eurovisión como convocatória para la fijación de imaginarios: hospitalidad, contención, pronunciación y serialidad. Fedro: *Revista de Estética y Teoría de las Artes*. (17), 80-111. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6335379> [consultat 25-5-2019]

<sup>60</sup> Fuentes, A. (2 maig 2018). Seis razones educativas por las que merece la pena ver Eurovisión este año. *Educando*. Recuperat de <https://www.educando.es/seis-razones-eurovision/> [consultat 14-3-2019]

<sup>61</sup> EUROVISIONSPAIN. (2019). *Historia del festival de Eurovisión*. Recuperado de <http://www.eurovision-spain.com/iphp/historia.php> [consultat 20-03-2019]

En tercer lloc, t'ensenya sobre l'actualitat política social i humanitària. És un bon exemple la cançó *Mercy*<sup>62</sup>, del duo Madame Monsieur, França, basada en una història real d'una refugiada que va néixer en un vaixell a la meitat del Mediterrani.

En quart lloc, el paper important de l'educació emocional. Com per exemple *O Jardim*<sup>63</sup>, de Cláudia Pascoal i Isaura (Portugal). Aquesta cançó tracta sobre la sensació de trobar a faltar a algú i poder-lo veure al final.

En cinquè lloc, ens dona l'oportunitat de conèixer a nous artistes, nacionals i internacionals. Molts dels participants es donen a conèixer gràcies al Festival. En 2018, per exemple, vam tenir l'oportunitat de conèixer a l'albanesa Eleni Foureira i el seu *Fuego*<sup>64</sup>, un single que va arribar al número 1 en diferents països, fins i tot a Espanya i també va publicar una versió en espanyol.

Finalment, en sisè lloc, ens fa gaudir. Per Eurovisió han passat artistes que ens han deixat temes per a gaudir tota la vida. Anteriorment hem comentat *Fuego* de Foureira, però també hem gaudit d'altres grans cançons com *Waterloo*, d'ABBA (Suècia, 1974), *Flying in the wings of love*, de Olsen Brothers (Suècia, 2000), *Rise like a Phoenix*, de Conchita Wurst (Àustria, 2014), o en el cas d'Espanya, *La La La* de Massiel (1968) o *Dime* de Beth (2003)<sup>65</sup>.

En general, més enllà de les controvèrsies, el Festival d'Eurovisió ens ofereix una sèrie de coneixements i experiències que ens ajuden a conèixer què hi ha fora de les nostres fronteres a través de la música. Ja sigui amb la família, amb amics o amb la parella, Eurovisió és un concurs màgic que cada any ens enganxa a la televisió.

---

<sup>62</sup> Eurovision Song Contest. (2018). Madame Monsieur – Mercy – France – LIVE – Grand Final – Eurovision 2018 [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=vjLuTtUv0Ns> [consultat 13-05-2019]

<sup>63</sup> Eurovision Song Contest. (2018). Cláudia Pascoal – O Jardim – Portugal – LIVE – Grand Final – Eurovision 2018 [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=mHjGbADMcoI> [consultat 13-05-2019]

<sup>64</sup> Eurovision Song Contest. (2018). Eleni Foureira – Fuego – Cyprus – LIVE – Grand Final – Eurovision 2018 [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=vyDTbJ4wenY> [consultat 13-05-2019]

<sup>65</sup> EUROVISIONSPAIN. (2019). *Historia del festival de Eurovisión*. Recuperat de <http://www.eurovision-spain.com/iphp/historia.php> [consultat 20-03-2019]

## 2. METODOLOGIA

Per assolir l'objectiu del treball, es imprescindible establir unes pautes que ens guiaran durant l'anàlisi. A continuació, s'explicarà la metodologia del treball, així com l'objecte d'estudi i les hipòtesis, entre d'altres.

### 2.1. Objecte d'estudi

El nostre objecte d'estudi és el Festival d'Eurovisió. Tal com s'explica a la introducció d'aquest treball, es tracta d'un certamen amb molta repercussió tant a nivell europeu com a nivell global.

### 2.2. Objectius de la recerca

Per al desenvolupament de la present investigació s'han establert una sèrie d'objectius, distingint els principals dels específics.

#### 2.2.1. Objectiu principal

- Comprovar si es poden fer lectures en clau política i postcolonial del Festival d'Eurovisió: D'ençà que es va crear Eurovisió l'any 1956, ha estat testimoni de tots els esdeveniments històrics que han tingut lloc als països que hi participen. Per tant, l'objectiu principal és analitzar les possibles interpretacions polítiques que s'extreuen de diversos aspectes de l'actuació, com ara la lletra, el ball o la vestimenta.

#### 2.2.2. Objectius específics

- Identificar els diferents aspectes que reforcen la possible lectura política del Festival: Seleccionar una sèrie de variables a tenir en compte de les quatre actuacions escollides, mitjançant les quals es podria derivar una interpretació política.
- Comprovar si l'*storytelling* pot ajudar a fer interpretacions en clau política d'Eurovisió: Analitzar si les històries que transmeten les actuacions poden ser enteses com a discurs polític.
- Realitzar una recerca bibliogràfica sobre conceptes claus relacionats amb l'objecte d'estudi per tal de vertebrar l'anàlisi: Revisar la literatura publicada que sigui d'utilitat per entendre el marc teòric en què es desenvolupa aquest estudi.

- Analitzar el context polític i social en què es dona cada edició del festival per relacionar-lo amb les actuacions: Com que, en els casos analitzats, els països implicats es trobaven en conflicte bèl·lic amb una altra regió, cal veure si la guerra és motiu de protesta o posicionament per part de les representants.

### **2.3. Preguntes de la recerca**

Per a l'elaboració d'aquest treball, és important realitzar una sèrie de preguntes que desglossin l'objectiu principal i els específics anteriorment plantejats.

#### **2.3.1. Pregunta principal**

- Es poden fer lectures en clau política i postcolonial del Festival d'Eurovisió?

#### **2.3.2. Preguntes específiques**

- Quins aspectes reforcen la possible lectura política del festival?
- Pot l'*storytelling* ajudar a fer interpretacions en clau política d'Eurovisió?
- Quins conceptes clau relacionats amb l'objecte d'estudi ajuden a vertebrar l'anàlisi?
- Com és el context polític i social en què es dona cada edició del festival i com es pot relacionar amb les actuacions?

### **2.4. Hipòtesis**

Basant-nos en els objectius i les preguntes de la recerca, a continuació plantejem un ventall d'hipòtesis que, un cop obtinguts els resultats, confirmarem o refutarem.

#### **2.4.1. Hipòtesi general**

- Es poden fer lectures en clau política i postcolonial del Festival d'Eurovisió.

#### **2.4.2. Hipòtesis específiques**

- Existeixen aspectes que reforcen la possible lectura política del festival.
- L'*storytelling* pot ajudar a fer interpretacions en clau política d'Eurovisió.

- Hi ha una sèrie de conceptes clau relacionats amb l'objecte d'estudi que ajuden a vertebrar l'anàlisi.
- El context polític i social en què es dona cada edició del festival es pot relacionar amb les actuacions.

## **2.5. Criteris Metodològics**

Arribats a aquest punt, és el moment de definir els criteris metodològics que ens serviran per al desenvolupament de la investigació.

### **2.5.1. Tipus de recerca: l'estudi de casos**

En primer lloc, cal tenir en compte que el Festival d'Eurovisió ha celebrat enguany la seva 64a edició. Per tant, la quantitat d'actuacions realitzades al llarg d'aquests anys és inabastable en un treball de recerca d'aquestes característiques. És per això que hem escollit l'estudi de casos com a tipus de recerca.

L'estudi de casos és una eina qualitativa que ha estat definida com “el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes” (Stake, 1998: 11). Es tracta d'un recurs que permet anar més enllà del 'què' i centrar-se en el 'com' i el 'per què', i és adequat per investigar fenòmens contemporanis dins del seu context (Yin, 1994).

En aquest sentit, Eurovisió encaixa en la concepció de fenomen contemporani, de manera que és adequat emprar aquest tipus de recerca per estudiar el festival. A més, en cadascun dels casos seleccionats en aquesta investigació, s'estableix una relació entre les actuacions i els contextos en què s'emmarquen, tenint en compte també la biografia de la intèrpret en qüestió.

### **2.5.2. Univers i Mostra**

L'univers d'aquesta recerca és el Festival d'Eurovisió i la mostra són els següents casos:

- En primer lloc, hi ha un cas doble, que inclou *Seninle Bir Dakika*, de Semiha Yanki (Turquia), d'Eurovisió 1975, i *Panagia mou, panagia mou*, de Mariza Koch (Grècia), d'Eurovisió 1976.

- En segon lloc, *Él*, de Lucía (Espanya), que es va presentar al festival d'Eurovisió l'any 1982.
- Per acabar, *1944*, de Jamala (Ucraïna), que es va presentar al festival d'Eurovisió l'any 2016.

Es tracta de tres casos que, en el seu moment, van aixecar algun tipus de polèmica per qüestions relacionades amb la política. En tots els casos analitzem el context social i polític, així com les edicions d'Eurovisió i les biografies de les representants en qüestió.

L'anàlisi s'ha fet a través dels vídeos de les actuacions i els vídeos de presentació, emesos a Eurovisió i disponibles a YouTube.

#### **2.5.2.1. Justificació de la mostra**

Per a la selecció de la mostra, amb l'objectiu que fos més representativa, hem tingut en compte diversos aspectes. En primer lloc, hem decidit escollir actuacions d'anys diferents –1975, 1976, 1982 i 2016– i de diversos països. A més, hem buscat que fossin casos considerats polèmics en el seu context. Concretament, els tres casos s'emmarquen en conflictes bèl·lics.

Val a dir que, dins del primer cas, hi ha dues actuacions incloses: la de Turquia del 1975 i la de Grècia del 1976. Això es deu a que, durant aquests anys, s'estava produint un conflicte entre ambdós països, que van evitar coincidir al festival. Aquest fet que ens fa pensar en un possible diàleg establert a través d'aquestes actuacions, motiu pel qual hem decidit fer un cas doble.

#### **2.5.3. Mètodes**

Aquest treball d'investigació exigeix emprar una metodologia qualitativa, ja que és la més adient quan l'objecte d'estudi és un fenomen social, com és el cas d'Eurovisió. Es tracta d'una metodologia flexible, inductiva i amb una perspectiva fenomenològica (Soler, 2011), que considera que qualsevol situació s'ha d'entendre en el context en què es dona (Rodríguez, Gil i García, 1996).

A més, la metodologia qualitativa requereix fer ús de diverses tècniques per arribar als resultats òptims en la recerca:

[...] implica que se trata de entender un fenómeno social a través del campo social, y mediante observación y entrevistas, obtener información que una vez analizada, da origen a la comprensión de este hecho. (Soler, 2011: 191)

Així doncs, en aquest treball s'han aplicat mètodes com els que esmenta el fragment citat. Cal dir, però, que també s'ha inclòs una tècnica pròpia de la metodologia quantitativa, que “tiene por principio la adopción de un criterio lógico, esto es, entre las premisas y las conclusiones se constituye un estrecho conjunto de relaciones regladas” (Del Canto i Silva, 2013: 28). Aquesta tècnica quantitativa ha estat combinada amb la resta d'eines qualitatives emprades, fet que enriqueix l'anàlisi.

### **2.5.3.1. Revisió de la literatura**

La revisió de la literatura és una etapa obligatòria per a la realització d'un estudi. Suposa elaborar una investigació documental triant informació procedent de diverses fonts i establir lligams conceptuals, comparant alhora diferents posicions respecte a la hipòtesi principal de l'estudi i, per acabar, escriure un text coherent que sintetitzi els resultats i les conclusions que s'extreuen d'aquesta recerca (Peña, 2010).

La revisió de la literatura està formada per quatre fases. En primer lloc, cal definir els objectius de la revisió, identificar els aspectes més importants de la investigació per a poder buscar informació sobre ells. En segon lloc, dur a terme la pròpia recerca bibliogràfica, que consisteix en seleccionar fonts d'informació que tractin les qüestions que interessin a l'investigador. Aquesta revisió es realitza consultant bases de dades –i fonts documentals–, establint una estratègia de recerca i especificant els criteris de selecció dels documents. Un cop seleccionades aquestes fonts, es procedeix a llegir els documents i organitzar la informació amb l'objectiu de extreure les idees més adients per emprar-les després a la investigació. I, per últim, la revisió bibliogràfica culmina amb l'elaboració d'un text escrit en el que es presenta una síntesi del recorregut que ha dut a terme l'investigador seguit d'unes conclusions (Icart i Canela, 1994).

El present estudi ha seguit els passos esmentats anteriorment i ha seleccionat diversos tipus de fonts documentals. Val a dir, però, que sobre el tema que ens ocupa hi ha poca literatura publicada. Tot i això, primerament, s'han consultat llibres que feien referència a temes relacionats amb l'objecte d'estudi. Destaquen les obres que estudien el control polític dels

mitjans de comunicació i la música, així com també l'ús d'aquesta última –la música– com a vincle d'unió cultural. Per acabar amb les fonts documentals, també han tingut pes una sèrie d'articles de divulgació elaborats per experts tant en comunicació, com en la indústria de l'entreteniment o en el propi Festival d'Eurovisió.

### **2.5.3.2. Entrevistes**

Una de les eines més conegudes i utilitzades de la metodologia qualitativa és l'entrevista, que acostuma a jugar un paper rellevant en el procés d'elaboració d'una investigació d'aquest tipus.

A grans trets, es pot dir que una entrevista és un diàleg entre dues persones, en què una fa preguntes per obtenir una informació determinada i l'altra les respon. Però, com a eina d'investigació qualitativa, cal acotar més la definició:

Es una interacción profesional que va más allá del intercambio espontáneo de ideas como en la conversación cotidiana y se convierte en un acercamiento basado en el interrogatorio cuidadoso y la escucha con el propósito de obtener conocimiento meticulosamente comprobado. La entrevista de investigación cualitativa es un lugar donde se construye conocimiento. (Kvale, 2011: 30)

És aquí –en aquesta capacitat de construir coneixement– on rau la importància de les entrevistes i, per tant, aquest és el motiu que ens ha portat a incloure'n en el present treball de recerca. Però, abans de decidir a què i com fer una entrevista, cal conèixer-ne els tipus.

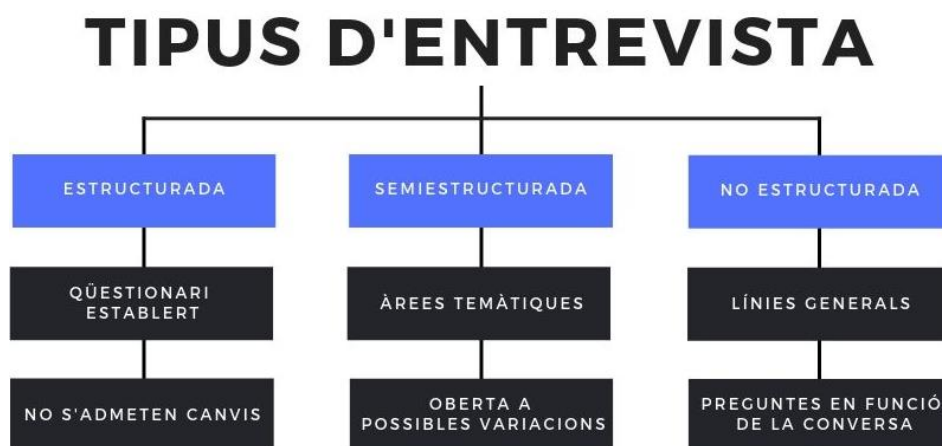
Hi ha diverses classificacions de les tipologies d'entrevista, basades en aspectes també molt diversos. En aquest cas, ens hem basat en una proposta que les classifica en funció de la seva estructura. En primer lloc, és necessari aclarir que s'entén per estructura: “[...] el grado de especificación y estandarización de sus distintos elementos/componentes” (Perpiñá, 2012: 30).

Així doncs, segons aquest criteri, existeixen tres tipus d'entrevistes: estructurades, semiestructurades i no estructurades. En la primera tipologia, els elements –principalment, les preguntes i el marge de resposta– estan establerts abans que es produeixi la celebració de l'entrevista i no admeten canvis. En el segon tipus, es defineixen unes àrees temàtiques, dins de les quals l'entrevistador inclou les preguntes oportunes, però sempre obert a possibles canvis i desviacions si la situació ho requereix. Per últim, a les entrevistes no estructurades només hi



ha marcadament unes línies generals, però les preguntes es fan en funció de com es desenvolupa la conversa (Perpiñá, 2012).

Figura 8. Classificació dels tipus d'entrevista



Font: Elaboració pròpia segons (Perpiñá, 2012)

Pel que fa a la investigació que ens ocupa, aquesta inclou un total de cinc entrevistes, de les quals hi ha dues semiestructurades i tres estructurades. Les semiestructurades són les realitzades a Ismael Agudo i Reyes del Amor, dos perfils experts en el Festival d'Eurovisió, amb qui vam poder trobar-nos cara a cara. La possibilitat de parlar en persona amb ells ens va permetre fer aquest tipus d'entrevista, l'adequat per als entrevistats en qüestió, ja que, en un primer moment, eren la nostra principal font d'informació, junt amb la bibliografia. Així, tot i tenir uns àmbits temàtics pautats, vam poder adaptar-nos i rebre les aportacions que ells van considerar oportunes, fet que va enriquir el nostre coneixement en la matèria.

Quant a les tres entrevistes restants, la tipologia seleccionada ha estat l'estructurada. Val a dir que, en aquests casos, la impossibilitat de trobar-nos personalment amb els entrevistats ha incidit en el tipus d'entrevista emprat. D'una banda, seguint en la línia dels perfils experts en Eurovisió, hi ha Rubén Fabelo, a qui vam haver d'entrevistar a través del correu electrònic, ja que es trobava a Tel Aviv. A més, cal dir que ens vam posar en contacte amb membres de RTVE relacionats amb la participació d'Espanya a Eurovisió, però no van voler col·laborar amb aquest treball.

D'altra banda, hi ha dues fonts testimonials que també han estat de gran importància. Una és Alejandro Abad, present al festival en dues ocasions: el 1994, com a compositor i representant

d'Espanya, i el 2001, només com a compositor del mateix estat. Abad també va haver de ser entrevistat via correu electrònic per manca de disponibilitat en la seva agenda. L'altra font personal és Lucía Pérez, representant d'Espanya a Eurovisió l'any 2011, a qui vam entrevistar per telèfon perquè resideix a Galícia.

### **Entrevista 1: Ismael Agudo**

Ismael Agudo és actualment coordinador musical a Gestmusic Endemol. És responsable de programes com *Tu Cara Me Suena*, *Operación Triunfo*, *El Número 1* o *Destino Eurovisión*. També és director i locutor de ràdio musical a Ràdio Barcelona i a la Cadena Ser. A més, és professor a *Gestmusic Training*.

### **Guió de l'entrevista:**

#### ***Sobre Panagia mou, panagia mou, de Mariza Koch***

- En nuestro trabajo analizamos 3 casos. El primero de ellos es el caso de *Panagia mou*, *Panagia mou*, Grecia, 1976. ¿Crees que se puede hacer una lectura política?
- ¿Qué elementos de la actuación crees que ayudan a hacer esta lectura?
- ¿Había intención política por parte de Grecia?
- ¿El mensaje que se puede interpretar surge de algún factor personal de la representante?

#### ***Sobre Él, de Lucía***

- Otro de los casos que analizamos es el de Lucía, con *Él*, en 1982. ¿Crees que se puede hacer una lectura política?
- ¿Qué elementos de la actuación crees que ayudan a hacer esta lectura?
- ¿Había intención política por parte de España?
- ¿El mensaje que se puede interpretar surge de algún factor personal de la representante?

#### ***Sobre 1944, de Jamala***

- El último caso es el de *1944*, de Jamala, 2016. ¿Crees que se puede hacer una lectura política sobre la actuación?
- ¿Qué elementos de la actuación crees que ayudan a hacer esta lectura?

- ¿Había intención política por parte de Ucrania?
- ¿El mensaje que se puede interpretar surge de algún factor personal de la representante?
- Además de estos casos, ¿conoces otras actuaciones que hayan sido polémicas en el Festival de Eurovisión?

### ***Sobre elementos que ayudan a hacer una lectura política***

- ¿Crees que la letra puede ayudar a hacer una lectura política de una actuación?
- ¿Crees que la puesta en escena puede ayudar a hacer una lectura política de una actuación?
- ¿Crees que los intérpretes pueden ayudar a hacer una lectura política de una actuación?
- ¿Crees que las votaciones se configuran a través de la política entre países participantes?

### **Entrevista 2: Reyes del Amor**

Reyes del Amor és professora, historiadora i experta en Eurovisió. Ha estat cap del Departament d'Història d'eurovisión-spain. També va ser copresentadora dels especials realitzats per RTVE el 2004 i cap del jurat de *Destino Eurovisión* l'any 2011.

### **Guió de l'entrevista:**

#### ***Sobre Panagia mou, panagia mou, de Mariza Koch***

- En nuestro trabajo analizamos 3 casos. El primero de ellos es el caso de *Panagia mou*, *Panagia mou*, Grecia, 1976. ¿Crees que se puede hacer una lectura política?
- ¿Qué elementos de la actuación crees que ayudan a hacer esta lectura?
- ¿Había intención política por parte de Grecia?
- ¿El mensaje que se puede interpretar surge de algún factor personal de la representante?

#### ***Sobre Él, de Lucía***

- Otro de los casos que analizamos es el de Lucía, con *Él*, en 1982. ¿Crees que se puede hacer una lectura política?
- ¿Qué elementos de la actuación crees que ayudan a hacer esta lectura?

- ¿Había intención política por parte de España?
- ¿El mensaje que se puede interpretar surge de algún factor personal de la representante?

### ***Sobre 1944, de Jamala***

- El último caso es el de *1944*, de Jamala, 2016. ¿Crees que se puede hacer una lectura política sobre la actuación?
- ¿Qué elementos de la actuación crees que ayudan a hacer esta lectura?
- ¿Había intención política por parte de Ucrania?
- ¿El mensaje que se puede interpretar surge de algún factor personal de la representante?
- Además de estos casos, ¿conoces otras actuaciones que hayan sido polémicas en el Festival de Eurovisión?

### **Entrevista 3: Rubén Fabelo**

Rubén Fabelo és historiador. Des de l'any 2016, forma part del Departament d'Història d'*eurovisión-spain*, el portal especialitzat en el festival més important d'Espanya.

### **Guió de l'entrevista:**

- Hemos establecido una serie de variables para determinar si se trata de actuaciones con una posible lectura política o no: estilo musical, letra, lengua, puesta en escena, representantes y videos de presentación. ¿Crees que estos ítems pueden ser politizados? ¿De qué forma?

### ***Sobre Panagia mou, panagia mou, de Mariza Koch***

- Mariza Koch había expresado abiertamente su posición política antes del festival, ¿el hecho de escogerla para representar a Grecia fue una decisión política?
- La canción hace una referencia clara a la invasión turca de Chipre. ¿Cómo puede ser que los filtros de Eurovisión dejaran pasar una canción con un mensaje político?
- ¿Qué repercusión tuvo la actuación en su momento?

- Hemos leído que el estilo de la canción recordaba a una canción epírota que se canta en los entierros. ¿Ves alguna intención política en este aspecto?

### ***Sobre Él, de Lucía***

- Hemos entrevistado a otros dos expertos que creen que Lucía no tuvo ninguna intención política al cantar y bailar un tango en Reino Unido durante el conflicto de las Islas Malvinas. ¿Estás de acuerdo? ¿Crees que hubo otros intereses ajenos a la cantante que pudieran tener alguna intención política?
- Aunque no fuera intencionado, ¿en Reino Unido se lo tomaron como un mensaje político?
- ¿Crees que el filtro de Eurovisión falló?
- ¿Qué repercusión tuvo la canción?

### ***Sobre 1944, de Jamala***

- Este es el caso más actual y quizá el más conocido, ¿cómo puede colarse esta canción en la final cuando los mensajes políticos están prohibidos?
- Esta es la única de las canciones que analizamos que ganó el Festival de Eurovisión. Además, el representante de Rusia también obtuvo muchos puntos y quedó tercero. ¿Crees que las votaciones de los otros países tuvieron intención política?
- En la puesta en escena no hay ninguna referencia explícita al conflicto, pero, aun así, ¿crees que transmite un mensaje politizado?
- ¿Qué consecuencias ha tenido este caso?
- Si crees oportuno añadir algún aspecto que no hayamos mencionado, nos sería de gran ayuda.

### **Entrevista 4: Alejandro Abad**

Alejandro Abad és un productor, compositor i cantautor. Ha participat dues vegades en el Festival d'Eurovisió: una el 1994, com a compositor i cantant d'*Ella no es ella*, i l'altra el 2001, com a compositor de *Dile que la quiero*, que va interpretar David Civera.

### Guió de l'entrevista:

En el trabajo analizamos tres casos que han sido polémicos en la historia del Festival de Eurovisión: *Panagia Mou, Panagia Mou* (Grecia - 1976), *Él* (Lucía - 1982), *1944* (Jamala - 2016). Hemos establecido una serie de variables para determinar si se trata de actuaciones con una posible lectura política o no: estilo musical, letra, lengua, puesta en escena, representantes y videos de presentación.

- ¿Crees que estos ítems pueden ser politizados? ¿De qué forma?
- ¿Conoces alguno de los casos que analizamos? Si es así, ¿qué opinión tienes al respecto?
- En tu caso, ¿cómo fue el proceso de selección de tu actuación? ¿Intervino algún actor político? ¿Tuviste libertad de elección?
- ¿Tuviste sensación de favoritismo por parte de la organización del Festival de Eurovisión hacia algunos países en concreto?
- ¿Se percibía tensión entre los representantes de países enfrentados?
- También nos interesa tu opinión como compositor. ¿Son estrictos los filtros de Eurovisión?
- ¿Crees que ha habido países y representantes que se los han saltado? ¿Es decir, consideras que al festival se le han “colado” algunas canciones?

#### Entrevista 5: Lucía Pérez

Lucía Pérez és una cantant gallega amb set àlbums publicats que va representar Espanya al Festival d'Eurovisió a Düsseldorf, Alemanya, el 2011, con *Que me quiten lo bailao*. Ha participat en nombrosos programes de televisió i festivals musicals.

### Guió de l'entrevista:

En el trabajo analizamos tres casos que han sido polémicos en la historia del Festival de Eurovisión: *Panagia Mou, Panagia Mou* (Grecia - 1976), *Él* (Lucía - 1982), *1944* (Jamala - 2016). Hemos establecido una serie de variables para determinar si se trata de actuaciones con una posible lectura política o no: estilo musical, letra, lengua, puesta en escena, representantes y videos de presentación.

- ¿Crees que estos ítems pueden ser politizados? ¿De qué forma?

- ¿Conoces alguno de los casos que analizamos? Si es así, ¿qué opinión tienes al respecto?
- En tu caso, ¿cómo fue el proceso de selección de tu actuación? ¿Intervino algún actor político? ¿Tuviste libertad de elección?
- ¿Tuviste sensación de favoritismo por parte de la organización del Festival de Eurovisión hacia algunos países en concreto?
- ¿Se percibía tensión entre los representantes de países enfrentados?
- ¿Crees que ha habido países y representantes que se los han saltado? ¿Es decir, consideras que al festival se le han “colado” algunas canciones?

### 2.5.3.3. Anàlisi del contingut

L'anàlisi de contingut és una eina quantitativa que es fa servir per extreure dades de la mostra seleccionada en un treball d'investigació (Velázquez, 2011). Per tant, en el projecte de recerca que ens ocupa, aquesta tècnica s'ha aplicat als tres casos d'estudi establerts, formats per quatre actuacions del Festival d'Eurovisió.

A més, aquest mètode de recerca ha de ser objectiu i clar, i ha d'establir un instrument d'anàlisi (Velázquez, 2011) que, en el nostre cas, ha estat una fitxa d'anàlisi de contingut (veure Figura 9). Es tracta d'una taula amb diverses variables, que alhora tenen els seus subapartats. Abans d'explicar quines són, cal saber què entenem per variable:

Una variable es un aspecto o dimensión de un objeto que se puede medir y que puede variar, es decir, que cobra distinto valor y significado dentro del ámbito teórico en el que se enmarca el estudio o investigación. (Velázquez, 2011: 122)

Així doncs, la fitxa d'anàlisi emprada en el present treball compta amb un total de set variables:

- **Estil musical:** inclou el gènere musical de la cançó analitzada, així com la possibilitat que es tracti de la música popular pròpia d'algun país en qüestió
- **Lletra:** en aquest punt, cal determinar si la lletra de la cançó fa referència a un col·lectiu en concret i si explica una història
- **Llengua:** en aquest cas ens interessa saber si es tracta de la llengua pròpia de la representant

- **Posada en escena:** aquesta és la variable més detallada, ja que una posada en escena pot estar formada per molts factors. Ens fixem en el vestuari de la representant, l'acompanyament (de músics, ballarins, actors...), l'actitud de la cantant, la coreografia, la il·luminació de l'escenari i l'*atrezzo* que s'hi inclogui.
- **Representants:** inclou el gènere i els orígens de la intèrpret.
- **Vídeos de presentació:** aquí ens centrem en les localitzacions i els símbols nacionals que hi puguin aparèixer.
- **Votacions:** per últim, observem si hi va haver intercanvi de vots entre els països implicats en el conflicte en què s'emmarca l'actuació. En cas afirmatiu, indiquem com va ser aquest intercanvi.

Totes les variables esmentades poden tenir incidència en la possible lectura política que es faci de la cançó. A més, la taula inclou un apartat d'observacions per comentar tots aquells trets rellevants per a l'anàlisi.

*Taula 2: Fitxa d'anàlisi de contingut*

Actuació - Autora	Any	Lloc festival	Variables		Observacions
			1. Estil musical		
			Gènere		
			Música nacional		
			2. Lletra		
			Referència a un col·lectiu		
			Explica una història		
			3. Llengua		
			Pròpia		
			4. Posada en escena		
			Vestuari		
			Acompanyament		
			Actitud		
			Coreografia		
			Il·luminació		
			Atrezzo		
			5. Representants		
			Gènere		
			Orígens		
			6. Vídeos de presentació		
			Localitzacions		
			Símbols nacionals		
			7. Votacions		
			Intercanvi de vots entre els països en conflicte		

*Font: Elaboració pròpia*

#### 2.5.3.4. Anàlisi del discurs

L'anàlisi del discurs és una eina que creu en la necessitat d'estudiar el llenguatge i els efectes sobre la realitat social que tenen els discursos, constituïts per signes de diferent naturalesa, no



només lingüístics. Els discursos són una pràctica social (Fairclough, 1992) i, per això, és important analitzar-los per poder llegir la realitat social.

És convenient definir el problema de la investigació i fixar uns límits dintre dels quals l'investigador es mourà de cara al seu objecte d'estudi i al propòsit general de la investigació. És un requisit que l'anàlisi del discurs tingui una naturalesa discursiva i una representació sígnica. (Santander, 2011)

Com a tota investigació, cal senyalar una pregunta d'investigació que apunti al nostre objecte d'estudi i sigui de caràcter discursiu. D'aquesta pregunta s'extreu un objectiu general o una hipòtesi. A més, cal considerar si els signes que analitzarem són de caràcter lingüístic o semiòtic. La present investigació ha optat per emprar la semiosi, que és una noció del discurs que analitza els signes de diversa naturalesa: oral, escrita, gestual, audiovisual o espacial. (Santander, 2011)

L'anàlisi del discurs s'ha aplicat en la interpretació de les actuacions dels tres casos seleccionats. Així –seguint les pautes de la semiosi– s'han analitzat un seguit d'elements que fan referència tant a la pròpia lletra de les cançons com a la posada en escena dels tres països, tenint en compte els elements gestuals i espacials que aquesta comporta.

A més, aquest mètode té en compte el context tant social com polític dels seus elements d'anàlisi, alhora que reconeix un cert element de protesta en ells -arrel de les desigualtats socials que es donen en moments determinats de la història-.

“El análisis crítico del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso de poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político”. (Van Dijk, 1999: 23)

Per tal d'aplicar l'anàlisi del discurs, en aquest treball s'ha estudiat el context social i polític dels casos seleccionats. En primer lloc, l'actuació de Turquia al festival de l'any 1975 i la de Grècia l'any següent s'emmarquen dins del conflicte entre ambdós països pel domini de Xipre. De fet, Turquia va actuar al certamen de l'any 1975 quan es complia un mes de la proclamació de l'Estat Federat Turc de Xipre. El segon cas seleccionat, l'actuació de Lucía l'any 1982, es va donar enmig de la guerra de les Illes Malvines, entre Argentina i el Regne Unit, que va

transcórrer del 2 d'abril al 14 de juny del mateix any. El conflicte va finalitzar amb la victòria del Regne Unit. Per últim, el cas de l'actuació de Jamala com a representant d'Ucraïna l'any 2016, remet al conflicte que –des de feia dos anys– havia començat entre Rússia i Ucraïna pel control de Crimea.

### 3. INVESTIGACIÓ DE CAMP

**3.1. Eurovisió 1975 i 1976: *Seninle Bir Dakika*, de Semiha Yanki (Turquia) i *Panagia mou, panagia mou*, de Mariza Koch (Grècia)**

#### 3.1.1. Context polític i social

La vintena edició del Festival d'Eurovisió es va celebrar el 22 de març del 1975 a Estocolm, Suècia, i va comptar, per primer cop, amb la participació de Turquia. La següent entrega va tenir lloc el 3 d'abril del 1976 a la ciutat de La Haia, Països Baixos, i va ser la segona edició en què va participar Grècia. En aquells anys, grecs i turcs es trobaven immersos en un conflicte pel domini de l'illa de Xipre.

La República de Xipre es va fundar el 16 d'agost de l'any 1960. L'illa havia estat una colònia britànica des del 1878 i, prèviament, des del 1571, havia format part de l'Imperi otomà. La Constitució d'aquest nou país reconeixia les dues comunitats històriques del territori: la grecoxipriota i la turcoxipriota. Com que la comunitat majoritària era la grecoxipriota, la carta magna establí que el president havia de ser grec i el vicepresident, turc<sup>66</sup>. Així, l'arquebisbe Makarios III va assolir la presidència i Fazıl Küçük, la vicepresidència.

De seguida, l'hostilitat entre ambdues comunitats –històricament enfrontades– va reaparèixer. El mes de novembre del 1963, Makarios va proposar diverses esmenes a la Constitució amb la intenció d'afavorir el control grecoxipriota de l'illa, però els turcoxipriotes les van rebutjar. El 21 de desembre del mateix any, va esclatar la violència i es va trencar l'ordre establert (Algora, 2002).

Més endavant, l'any 1967, hi va haver un cop d'estat a Grècia, que va donar pas a la Dictadura dels Coronels. Durant els últims anys d'aquest règim dictatorial, les autoritats hel·lenes van adoptar una postura contrària a l'arquebisbe Makarios. Consideraven que el líder grecoxipriota els dificultava l'*enosi*, és a dir, la unió de Xipre a Grècia (Palacios, 2018). La junta militar grega volia prendre el control de l'illa per aturar la inestabilitat que vivia el règim en aquell moment.

---

<sup>66</sup> Kypros. (sense data). *Parte I - Disposiciones generales*. Recuperat de <http://kypros.org/Constitution/Spanish/part1.html> [consultat 02-05-2019]

Així, des d'Atenes es va orquestrar el cop d'estat del 15 de juliol del 1974. El van executar alguns sectors de la Guàrdia Nacional de Xipre i membres de l'Organització Nacional de Combatents Xipriotes (EOKA-B), un grup paramilitar favorable a l'*enosí* (Algora, 2002). Cinc dies més tard, Turquia va respondre envaint el nord de l'illa, iniciant l'anomenada 'Operació Atila'. En conseqüència, la Dictadura dels Coronels va caure el 24 de juliol del mateix any.

A partir d'aquí, Turquia va prendre el control de més d'un terç de l'illa i va proclamar, al nord, l'Estat Federat Turc de Xipre (l'any 1983 passaria a ser la República Turca del Nord de Xipre, només reconeguda pel govern otomà). Tot plegat va provocar una divisió total del país i un gran nombre de desplaçaments: al nord, només hi podien viure els turcoxipriotes i, al sud, els grecoxipriotes. Des d'aleshores, ambdues comunitats es troben dividides per l'anomenada Línia Verda, una frontera d'uns 180 quilòmetres, que travessa també Nicòsia, la capital xipriota.

### 3.1.2. Festival d'Eurovisió 1975 i 1976

Tota aquesta situació es va veure reflectida al Festival d'Eurovisió. L'any 1975, Turquia hi va participar per primer cop, motiu pel qual Grècia no va voler fer-ho. L'any següent, la situació es va invertir: Grècia hi va participar i, en conseqüència, Turquia no ho va fer. Cal tenir en compte que, durant aquests anys, Xipre encara no formava part d'Eurovisió, i no hi va debutar fins al 1981.

En aquest context, la representant turca de l'any 1975 va ser Semiha Yanki, que va interpretar la cançó *Seninle Bir Dakika*. Yanki va aconseguir només 3 punts, quedant així en l'última posició de la classificació. Els Països Baixos van aconseguir la victòria amb 152 punts, gràcies a la cançó *Ding-a-dong*, interpretada per *Teach-In*.

Grècia, per la seva banda, es va presentar al festival del 1976 amb Mariza Koch com a intèrpret de *Panagia mou, Panagia mou* ('Verge meva, verge meva'). Aquesta proposta no va agradar a Turquia, que la va interpretar com una cançó protesta cap a les seves accions a Xipre. En aquest sentit, val a dir que la versió en anglès duia un títol més explícit: *Panagia mou (The death of Cyprus)*, és a dir, 'Verge meva (la mort de Xipre)'<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> SKLTV. (2015). Mariza Koch - Panayia mu - The death of Cyprus (English/Greek version) [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=qvk9MhsuNYE> [consultat 03-05-2019]

L'estat otomà va expressar el seu descontentament a l'UER i va exigir l'expulsió de Grècia; finalment, es va retirar d'aquella edició del festival. Tant durant els assajos com a la gala final, hi va haver amenaces d'atacs per part de ciutadans turcs, però finalment no va passar res. La mesura que va prendre la televisió pública turca, la TRT, va ser tallar l'emissió d'Eurovisió i emetre un espectacle de dansa del ventre en el moment de l'actuació grega.<sup>68</sup>

Finalment, Mariza Koch va aconseguir 20 punts, quedant en la tretzena posició. El país guanyador va ser el Regne Unit, que va rebre 164 punts per la cançó *Save Your Kisses for Me*, interpretada pel grup Brotherhood of Man.

### **3.1.2.1. Semiha Yanki**

La primera representant de Turquia al Festival d'Eurovisió va ser Semiha Yanki, nascuda a Estambul el 15 de gener del 1958 en el si d'una família dedicada al circ. Va ser acròbata durant la seva infància, però ho va deixar quan tenia 13 anys, després que el seu germà morís en una actuació. Des d'aleshores, va començar en el món de la música.

Al febrer del 1974, mesos abans del cop d'estat i de la posterior invasió de Xipre, Yanki va publicar el seu primer àlbum, que tan sols incloïa dues cançons. Un any més tard, amb només 17 anys, va ser seleccionada per anar a Eurovisió gairebé de forma accidental. En el procés de selecció, dues cançons van ser desqualificades i la proposta de Yanki va empatar amb la del grup Cici Kizlar. Finalment, la jove cantant va ser escollida a sorts per representar Turquia al festival<sup>69</sup>.

La cançó que va interpretar va ser *Seninle Bir Dakika* ('Un minut amb tu'), que parla del desig de trobar-se amb la persona estimada, encara que només sigui durant un minut<sup>70</sup>. L'actuació de Yanki no va tenir una bona acollida entre els països participants, i va acabar en dinovena i última posició, havent aconseguit únicament els 3 punts de Mònaco.

---

<sup>68</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.3. Pàgs. 94

<sup>69</sup> Velasco, J. (2013). *Semiha Yanki*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=545](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=545) [consultat 08-05-2019]

<sup>70</sup> Velasco, J. (2013). *Semiha Yanki*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=545](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=545) [consultat 08-05-2019]

Turquia no va tornar a participar en el festival fins al 1978, a causa de l'enfrontament amb Grècia per l'illa de Xipre. Tot i que Semiha Yanki no va fer declaracions sobre aquesta qüestió, a la seva pàgina web s'afirma que va quedar en la darrera posició el 1975 per motius polítics<sup>71</sup>.

Després del festival i fins a dia d'avui, l'artista otomana ha continuat en el món de la música, però també s'ha dedicat al cinema i a la televisió.

### 3.1.2.2. Mariza Koch

La representant de Grècia a Eurovisió l'any 1976 va néixer el 14 de març del 1944 a Atenes. El mateix any, els ocupants nazis van executar el seu pare, que era alemany. Per aquest motiu, Mariza Koch, la seva germana i la seva mare van anar a viure a Santorini, illa d'origen de la mare.

Quan va fer els 16 anys, Koch va tornar a Atenes per estudiar música al conservatori, on es va despertar el seu interès per la música bizantina. Va fer els seus primers passos com a cantant i compositora a uns establiments nocturns anomenats *buats*, típics de la capital hel·lena. Allà, es reunien molts artistes d'esquerres, i hi tenien una gran presència la música, la política i la filosofia. L'any 1967, però, Koch i la majoria de músics que sovintejaven els *buats* van marxar de Grècia després de veure's involucrada en una batuda militar en el *buat* Tzaki, per fugir de la Dictadura dels Coronels. La cantant va passar un temps a Londres, on interpretava cançons en contra del règim del seu país<sup>72</sup>.

L'any 1969, un cop va retornar a Grècia, va recuperar la seva relació amb els *buats* i va desenvolupar un estil particular: música popular acompanyada només de percussió. Un fet destacat en la seva carrera va ser la col·laboració amb el cantautor Dionysis Savvopoulos, censurat i empresonat per escriure cançons contràries a la dictadura. El 1971, Koch va fundar el seu propi *buat*, que aplegaria grans noms del panorama musical grec<sup>73</sup>. Des d'aquest moment fins a la seva participació en el Festival d'Eurovisió, va publicar tres àlbums.

---

<sup>71</sup> Velasco, J. (2013). *Semiha Yanki*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=545](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=545) [consultat 08-05-2019]

<sup>72</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.3. Pàgs. 93-94.

<sup>73</sup> Velasco, J. (2012). *Grecia 1976*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=524](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=524) [consultat 08-05-2019]

L'any 1976, feia dos anys de la caiguda de la Dictadura dels Coronels i de l'inici de l'enfrontament de Grècia i Turquia per Xipre, però aquesta disputa continuava ben viva. Tenint en compte la situació política, l'ERT (radiotelevisió grega) va voler aprofitar l'altaveu d'Eurovisió per enviar un missatge de protesta a Europa. "Cabe destacar que la delegación griega no fue con la idea de ganar [...] solo iban con el objetivo claro de elevar el conflicto en Chipre" <sup>74</sup>.

Manos Jatzidakis, director d'un programa de la Ràdio Nacional Grega en aquell moment, va triar com a representant Mariza Koch, que donava suport als soldats grecs que havien d'anar a Xipre a lluitar contra els turcs. Per tant, a més de fixar-se en el seu talent musical, Jatzidakis va donar importància al seu compromís polític. Koch va acceptar la proposta i va contactar amb Mijalis Fotiadis, qui va escriure la lletra de la cançó, mentre que ella en va fer la música. Inspirant-se en un *miroloi*, una cançó fúnebre de la regió de l'Epir, van crear *Panagia mou, panagia mou*, considerada una cançó protesta contra la invasió turca del nord de Xipre<sup>75</sup>.

Quan va tornar d'Holanda, la cantant va seguir treballant en la seva carrera musical, que va potenciar una nova vessant: la de les cançons infantils. Koch ha mantingut, fins a l'actualitat, l'ambició de fer arribar la música popular grega a les noves generacions.

### **3.1.3. Anàlisi de *Seninle Bir Dakika*, de Semiha Yanki (Turquia, 1975)**

El Festival d'Eurovisió del 1975 es va celebrar un mes després de la proclamació de l'Estat Federat Turc de Xipre, un pas previ a la República Turca del Nord de Xipre, que es proclamaria el 1983. Aquest nou estat federat –com més endavant passaria amb la república– només va ser reconegut per Turquia, mentre que la resta de països reconeixien únicament la República de Xipre.

En aquest context, Turquia va decidir i aconseguir estrenar-se al festival, provocant la retirada de Grècia com a protesta per la invasió turca del nord de Xipre. Aquest fet ja constitueix, en certa manera, una victòria otomana. De la mateixa manera que l'exèrcit turc havia entrat al nord

---

<sup>74</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.3. Pàg. 94

<sup>75</sup> Velasco, J. (2012). *Mariza Koch*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/biografias\\_ver.php?numero=524](http://www.eurovision-spain.com/iphp/biografias_ver.php?numero=524) [consultat 08-05-2019]

de l'illa, fent fora els grecoxipriotes que vivien en aquella zona, la representant turca va entrar a Eurovisió, fent fora de l'edició el país enemic.

Pel que fa a l'elecció de la **representant**, cal tenir en compte que no va sorgir d'un procés clar. Com s'ha esmentat anteriorment, després d'haver fet fora dues candidatures, la proposta de Semiha Yanki va empatar amb la del grup Cici Kizlar i, per atzar –o no– va acabar sent ella l'escollida. Cici Kizlar era una banda formada per tres noies, que volien cantar a Eurovisió *Delisin* ('Boig'), una cançó animada. Yanki, en canvi, interpretava una **balada pop**: *Seninle Bir Dakika* ('Un minut amb tu'). Una noia de 17 anys cantant en solitari una cançó lenta s'allunya de la imatge d'un país invasor, i s'ajusta més a la d'un país que respon a un cop d'estat –el que havia organitzat Grècia i perpetrat la comunitat grecoxipriota– en un territori que creu que li pertany.

La **lletra** de la cançó, escrita originalment **en turc**, expressa el desig de trobar-se i estar amb la persona estimada: "Un minuto contigo me hace feliz/ un solo minuto, cariño, añorando/ esos años"<sup>76</sup>. Tota la cançó posa èmfasi en la importància d'estar amb aquella persona, encara que només sigui un minut. S'entén, doncs, que aquestes dues persones ja no poden estar juntes, com sí que ho havien estat abans; per algun motiu, estan separades, però sembla que de manera involuntària. Podria tractar-se de l'amor entre una persona turcoxipriota i una grecoxipriota, ja que les dues comunitats van haver de desplaçar-se al nord i al sud de l'illa, respectivament, arran del conflicte entre Grècia i Turquia. A més, la construcció de la Línia Verda –el mur divisor entre nord i sud, que travessa Nicòsia– va separar gent que sempre havia viscut a prop. Per això, els protagonistes de la cançó van passar de poder-se veure habitualment a veure's, en el millor dels casos, durant un minut.

En l'edició d'Eurovisió del 1975, els **vídeos de presentació** o postals dels dinou representants van ser gairebé iguals: tots havien de dibuixar un autoretrat. Yanki, en el seu vídeo, va escriure 'Turkey' ('Turquia') en lletres majúscules, va dibuixar la bandera del seu país i va decorar tot el dibuix amb puntets vermells, el color turc. D'això es desprèn el patriotisme de la cantant, que no es va fer notar en la **posada en escena** de l'actuació (veure Annex, Taula 3).

---

<sup>76</sup> Velasco, J. (2013). *Semiha Yanki*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=545](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=545) [consultat 08-05-2019]



Malgrat l'aparent esforç de Turquia per integrar-se al festival com un país més, la resposta d'Europa va ser clara: Semiha Yanki va quedar en la dinovena i última posició de la classificació, amb només **3 punts**, els de Mònaco. Aquest resultat reflecteix que els estats participants no estaven d'acord amb la invasió del nord de Xipre que havia dut a terme l'exèrcit turc.

#### **3.1.4. Anàlisi de *Panagia mou, panagia mou*, de Mariza Koch (Grècia, 1976)**

L'any següent, Grècia va contraatacar. El seu retorn a Eurovisió el 1976 no només va provocar la marxa de Turquia del festival, sinó que també va causar un gran descontentament entre els turcs, que van respondre amb protestes i, fins i tot, amenaces. El motiu d'aquest disgust va ser que la cançó grega enviava un missatge en contra de la invasió turca del nord de Xipre<sup>77</sup>.

De fet, *Panagia mou, panagia mou* ('Verge meva, verge meva'), interpretada per Mariza Koch, no esmenta explícitament Xipre, Turquia o Grècia en cap moment. Tanmateix, la **lletra** de la cançó descriu un paisatge típic del mar Mediterrani: "Campo lleno de naranjas, oh, oh,/ madre mía,/ en el que el olivo se extiende de aquí/ a allá,/ alrededor brillan como el oro las/ playas [...]". Amb aquesta primera estrofa, Koch situa l'acció a Xipre i, a la següent, explica la greu situació en què es troba aquest paisatge idíl·lic: "En este lugar, cuando vayáis, [...] si veis, si veis tiendas en fila/ no será un camping para turistas,/ [...] serán solamente, solamente/ refugiados".<sup>78</sup> Per tant, la cançó apel·la als ciutadans i als estats europeus, els proposa anar a Xipre –o, almenys, parar-hi atenció– per conèixer les conseqüències del conflicte originat el 1974.

Tot i que en les primeres estrofes de la cançó ja es pot detectar un **estil folk grec**, propi de la cantant, en arribar a la tornada es fa palesa la inspiració en una **música pròpia de la regió grega de l'Epir**. Es tracta, concretament, d'un tipus de cançó que parla de la mort, de manera que es canta sobretot als enterraments. *Panagia mou* –les dues paraules que més es repeteixen a la tornada i que Koch canta amb més força– és una apel·lació a la Verge Maria<sup>79</sup>. La intèrpret

---

<sup>77</sup> Entrevista a Reyes del Amor. Veure Annex 6.2. pàg. 89

<sup>78</sup> Velasco, J. (2012). *Grecia 1976*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=524](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=524) [consultat 08-05-2019]

<sup>79</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.1.3. Pàg. 95

demana a la Verge que la consoli per la pena que sent per Xipre. Així, es posa de manifest que la situació que pateix l'illa és equiparable a un funeral, perquè hi ha morts i tristesa.

Després de la tornada, la cançó explica que el conflicte de Xipre ha destruït l'illa, deixant-la en runes: “Y si veis ruinas destruidas, oh, oh,/ madre mía,/ no serán de otras, de otras épocas”<sup>80</sup>. Això lliga amb el **vídeo de presentació** (també anomenat postal) que Grècia va presentar al Festival d'Eurovisió del 1976. En aquest, la cantant grega apareix a les runes de l'Acròpoli d'Atenes: somriu, observa el paisatge i salta per les runes. El fet que aquest entorn es mostri de manera positiva contrasta amb la imatge que la cançó ofereix de les runes de Xipre, però la diferència és que les d'Atenes sí que són d'altres èpoques, mentre que les de Xipre són fruit de la destrucció de la guerra d'aquell moment.

A banda, el vídeo mostra una dona que es mou per l'Acròpoli com si fos casa seva, com ho hauria fet Atena, deessa de la saviesa en la mitologia grega i patrona d'Atenes. Així doncs, al festival, la cantant atenenca Mariza Koch era la veu de la saviesa hel·lena, que volia aturar la invasió otomana de Xipre, causant de patiment i destrucció a l'illa. Però el significat de la participació de Koch com a **representant** al festival encara va més enllà: era la filla d'un alemany assassinat per les forces d'ocupació nazis a Grècia cantant una cançó contra l'ocupació turca del nord de Xipre. A més, l'artista havia passat la seva infància a Santorini, una altra illa, de manera que podia tenir un cert lligam sentimental amb l'arxipèlag xipriota. I, tal com diu Fabelo, “tenemos a una artista que formaba parte de la juventud contraria a la dictadura, que representaba a los exiliados por el gobierno militar”<sup>81</sup>.

Quant a l'actuació a Eurovisió, la **posada en escena** (veure Annex, Taula 4) acompanya el missatge de la cançó. Koch, vestida de negre, feia la impressió d'estar de dol, fet que encaixa amb l'estil musical de *Panagia mou, panagia mou*, anteriorment explicat. Al final de la cançó, després del moment de més lluitament vocal, la cantant alça els braços i el vestit s'obre (veure Imatge 2), adquirint un aspecte semblant a un ocell, símbol de la llibertat. També duu com a penjoll una peça de joieria bizantina de color daurat, que destaca enmig de la negror del vestit. Aquest detall evoca l'imperi Bizantí –del qual van formar part tant Grècia com Xipre– que va

---

<sup>80</sup> Velasco, J. (2012). *Grecia 1976*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=524](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=524) [consultat 08-05-2019]

<sup>81</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.3. Pàgs. 93

caure després de quatre segles d'enfrontaments amb l'imperi Otomà. El 1974, el nord de Xipre –que havia estat Bizanci– queia de nou davant de l'exèrcit turc.

*Imatge 2: Mariza Koch a Eurovisió*



*Font: Festival d'Eurovisió. YouTube<sup>82</sup>*

Finalment, pel que fa a les **votacions**, Grècia va sortir més ben parada que Turquia l'any anterior. La representant hel·lena va aconseguir un total de 20 punts, molt més del resultat que esperava la delegació grega: “[...] se esperaban un último puesto con 0 puntos”<sup>84</sup>. Va assolir aquesta puntuació gràcies als vots de cinc països diferents: França, Itàlia, Finlàndia, Bèlgica i Portugal (veure Annex, Taula 4). Per tant, en el conflicte entre turcs i grecs pel nord de Xipre, Europa es va decantar per Grècia. De fet, els estats europeus mai no van reconèixer l'Estat Federat Turc de Xipre ni la República Turca del Nord de Xipre. Sí que reconeixien –i reconeixen avui dia– la República de Xipre, que forma part de la Unió Europea des del 2004.

### **3.2. Eurovisió 1982: *Él*, de Lucía (Espanya)**

#### **3.2.1. Context polític i social**

El 24 d'abril del 1982, es va celebrar el festival d'Eurovisió a Harrogate, Regne Unit. En aquell moment, feia poc més de 20 dies que el país amfitrió havia entrat en un conflicte bèl·lic amb l'Argentina, ja que ambdós estats es disputaven el domini de les Illes Malvines.

La guerra de les Illes Malvines va transcórrer entre el 2 d'abril i el 14 de juny del 1982. L'origen del conflicte es remunta a l'any 1816, quan l'Argentina s'independitza i deixa de ser una colònia

<sup>82</sup> Tasosk3. (2008). Eurovision 1976 - Greece [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=hC8jZeXVC9Q> [consultat 08-05-2019]

<sup>84</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.3. Pàg. 94

espanyola. Com a conseqüència, les Malvines romanen sota la jurisdicció de l'Argentina. El 1833, el Regne Unit pren el control de les illes convertint-les en una colònia britànica. La situació territorial de les Malvines es va mantenir així durant aproximadament un segle.

L'any 1960, l'Assemblea General de les Nacions Unides aprova la Resolució 1514, una mesura que impulsa la descolonització dels pobles que es troben sota domini estranger<sup>85</sup>. El Regne Unit accepta la Resolució, però no especifica quan renunciarà al poder de les Illes Malvines. Com a conseqüència d'aquesta postura, fins a finals del segle XX s'originen protestes argentines a les Malvines, davant la negativa del Regne Unit a marxar. Els britànics ho justifiquen amb les negociacions encara no resoltes (Crisorio, 2007).

Paral·lelament, el 1976 s'instaura una dictadura militar a l'Argentina. En aquest moment històric, la possessió territorial de les Malvines es torna a disputar. Aquest règim dictatorial perd popularitat a principis dels anys 80, situació que provoca una crisi econòmica. Per vivificar el règim, l'Argentina aposta per la recuperació de les Illes i millorar, així, la seva imatge i el panorama polític argentí. Per assolir aquest objectiu, el cap d'Estat Leopoldo Galtieri ordena la invasió de les Malvines el 2 d'abril del 1982, 22 dies abans de la celebració del Festival d'Eurovisió (Laucirica, 2000).

Quant a la postura d'Espanya, va ser favorable a la integritat territorial argentina. Des de l'inici del conflicte, va condemnar l'ús de la violència i el colonialisme del Regne Unit, desmarcant-se així del posicionament adoptat per la majoria de països europeus (Fernández, 1984). Una de les autoritats que va encarnar de manera més visible aquesta defensa va ser el ministre d'Exteriors, José Pedro Pérez-Llorca, qui el va exposar davant del Consell Permanent de l'OTAN<sup>86</sup>.

La Guerra de les Malvines va finalitzar el 14 de juny del 1982 amb la victòria del Regne Unit i la consegüent recuperació del territori per part dels anglesos. El conflicte va suposar la

---

<sup>85</sup> ONU. (2011). *Las Naciones Unidas y la descolonización*. Recuperat de <https://www.un.org/es/decolonization/declaration.shtml> [consultat 09-05-2019]

<sup>86</sup> Gallego-Díaz, S. (6 junio 1982). Pérez-Llorca defiende ante la OTAN la integridad territorial argentina. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/diario/1982/06/06/espana/392162401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/06/06/espana/392162401_850215.html) [consultat 09-05-2019]

suspensió de les relacions diplomàtiques entre Argentina i el Regne Unit i, tot i que l'any 1990 van quedar restablertes, actualment encara existeix tensió entre els dos països.

Pel que fa al Regne Unit, guanyar la guerra va permetre als anglesos aconseguir el control de les Illes Malvines, fet que va enfortir el govern de Margaret Thatcher i va motivar la seva reelecció com a primera ministra a les eleccions generals del 1983. Per la seva banda, Argentina va patir una greu crisi inflacionària acompanyada de nombrosos moviments populars que es manifestaven en contra de la repressió militar. Aquesta situació caòtica va causar la caiguda de la dictadura de Leopoldo Fortunato Galtieri i l'inici d'un procés de redemocratització del país (Laucirica, 2000).

### **3.2.2. Festival d'Eurovisió 1982**

Jan Leeming va presentar l'edició del 1982 a Harrogate, que va donar la victòria a la representant alemanya, Nicole, per la cançó *Ein bißchen Frieden* ('Una mica de pau').

La cançó d'Alemanya ja era una de les propostes preferides abans de començar el festival. El tema es va convertir en èxit per tota Europa i, la versió anglesa, *A Little Peace*, va arribar al número 1 en les llistes britàniques. A més a més, la cançó es va traduir al francès, neerlandès, espanyol, danès i polonès.

La representant d'Espanya per al festival d'Eurovisió del 1982 va ser Lucía, amb la cançó *Él*. El tema tracta sobre una jove estudiant que ha de decidir entre dos pretendents. Un d'ells és representat com un home atent i comprensiu, però que alhora intenta dominar-la. L'altre ha estat una relació esporàdica d'una nit, després de la qual ell no ha mostrat gens d'interès per la noia. Tot i l'actitud d'ambdós, la noia prefereix l'últim i el convida a passar la tarda amb ella "de ocho a diez"<sup>87</sup>. Lucía va quedar en desena posició amb 52 punts.

#### **3.2.2.1. María Isabel Lineros - Lucía**

Lucía és el nom artístic de la cantant i presentadora María Isabel Lineros Rodríguez, que va néixer a Sevilla l'any 1965. Va iniciar la seva carrera al món de la música de molt jove, actuant

---

<sup>87</sup> Velasco, J. (2013). *España 1982*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=412](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=412) [consultat 09-05-2019]

als “tablaos sevillanos” amb un altre pseudònim, ‘La Ruina’<sup>88</sup>. Quan encara era una adolescent, va gravar el seu primer disc, *Por estar contigo*, amb composicions del guitarrista Paco Cepero. I, amb només 17 anys, va ser escollida per representar Espanya a Eurovisió amb la cançó *Él*.

Lucía va llençar vuit àlbums musicals després del seu pas pel Festival d'Eurovisió del 1982. Els títols d'aquests treballs discogràfics són: *Por estar contigo* (1981), *Él* (1982), *Enredadito* (1984), *Estando por ti* (1989), *Veneno y fuego* (1990), *Tres deseos* (1995), *Cuerpo a cuerpo* (1997) i *Bajo los efectos del amor* (2006), l'últim àlbum publicat per l'artista, on inclou un remix d'*Él*. Els àlbums publicats a la dècada dels 90 inclouen cançons de caràcter melòdic, gènere que l'acostava a les seves arrels flamenques<sup>89</sup>.

Actualment, Lucía no es dedica al món de la cançó i treballa a *Salud y belleza con Lucía*, programa de 8 Andalusia del qual és directora i presentadora. A més, ha treballat com a presentadora de ràdio i televisió a Sevilla, on resideix actualment. El 2001 va ser una de les artistes convidades a Eurocanción 2001, on va versionar diversos temes del festival. Al 2005, va aparèixer al reality show d'Antena 3 anomenat *La granja de los famosos* i el passat 2015 va ser membre del jurat del programa *Se llama copla*, de Canal Sur Televisión, durant la seva novena temporada<sup>90</sup>.

### 3.2.3. Anàlisi de *Él*, de Lucía (Espanya, 1982)

El Festival d'Eurovisió del 1982 es va celebrar a Harrogate, Regne Unit, enmig del conflicte de les Malvines. El tema que va representar Lucía va ser controvertit perquè tenia la melodia d'un tango, fet que podia interpretar-se com un posicionament favorable a Argentina i contrari al Regne Unit<sup>91</sup>.

A més, les arrels flamenques de la cantant influencien la composició de la cançó, convertint-la en una barreja de dos **estils** de música nacional: l'espanyol i l'argentí. Es tracta d'uns estils que sorgeixen de les classes populars per ser consumits per les classes benestants. Aquest element

---

<sup>88</sup> Entrevista a Reyes del Amor. Veure Annex 6.2. Pàg. 90

<sup>89</sup> Ogae Spain. (2014). *Lucía (España 1982)*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/que-ha-sido-de/lucia-espana-1982/> [consultat 09-05-2019]

<sup>90</sup> Ogae Spain. (2014). *Lucía (España 1982)*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/que-ha-sido-de/lucia-espana-1982/> [consultat 09-05-2019]

<sup>91</sup> Entrevista a Ismael Agudo. Veure Annex 6.1. Pàg. 85

mostra la confrontació entre rics –Regne Unit– i pobres –Malvines–, països grans i poderosos front territoris petits i amb pocs recursos. Una mena de David i Goliat.

*Él* presenta una situació amorosa que, alhora, serveix com a simbolisme per tractar les relacions de poder de l'època. La **representant** és una dona jove, de 17 anys, que representa la figura de les Malvines, un país subjugat a la presència de dos homes, Argentina i Regne Unit, entre els quals s'ha de decidir. Aquests dos homes –els dos països– exerceixen el seu poder colonial sobre les illes –la dona– identificant-se així amb una visió patriarcal del conflicte i de la societat de l'època.

Pel que fa a la **lletra** de la cançó, es distingeix quin home és Regne Unit i quin és Argentina. Queda palès als versos “Él ejerce de hombre serio” i “Él pretende ser mi dueño”, on fa referència a l'actitud de domini colonial que exercia el Regne Unit. Lucía descriu al Regne Unit en tercera persona mentre que a l'Argentina es dirigeix directament, s'evidencia al vers “pero te prefiero a ti” on, a més a més, mostra la seva posició respecte al conflicte de les Malvines, afirmant que prefereix al país argentí<sup>92</sup>.

Cal tenir present que el 7 de juliol del 1981 es va aprovar per primer cop a Espanya la llei 30/1981, que autoritza la nul·litat matrimonial, la separació i el divorci. Aquest canvi en la concepció de l'amor romàntic de l'època és present a la cançó, essent Lucía, la dona, la que escull el seu destí i, conseqüentment, la seva parella sentimental. En aquest sentit, el tema pretén mostrar a la dona com una persona apoderada i lliure de prendre un camí o un altre.

Pel que fa a la **llengua**, canta en espanyol, el seu idioma. Tot i això, es podria interpretar com un element de protesta, ja que també és la llengua oficial de l'Argentina. Així, es posiciona estretament amb el país sud-americà davant del Regne Unit, on es parla l'anglès. Interpretar *Él* en un escenari anglès es pot entendre com una evidència de les preferències polítiques i territorials d'Espanya.

En referència a la **posada en escena** al Festival d'Eurovisió del 1982 (veure Annex, taula 5), a l'escenari hi ha tres ballarins: una parella ballant un tango al voltant de la cantant i, a més, un ballarí sol. En alguns moments de l'actuació, Lucía balla un tango amb aquest últim ballarí.

---

<sup>92</sup> Velasco, J. (2013). *España 1982*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=412](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=412) [consultat 09-05-2019]

Aquesta dansa és, de nou, una clara referència a la cultura de l'Argentina. Cal destacar que Lucía es desprèn de la jaqueta que porta a l'entrada de l'escenari en el moment de donar inici a l'actuació, gest d'apoderament i que mostra com ella –les Malvines– demana la seva llibertat.

*Imatge 3: Lucía a Eurovisió*



*Font: Festival d'Eurovisió. YouTube<sup>93</sup>*

La parella de ballarins representa la figura del Regne Unit, un duo unit i compassat, davant el ballarí sol que fa referència a l'Argentina. Aquest últim és l'únic que balla amb Lucía, gest que torna a indicar el posicionament de la cantant. De fet, quan Lucía pronuncia el vers “pero te prefiero a ti” el ballarí es gira cap a la cantant, evidenciant que és ell l'home de qui parla.

Quant al **vídeo de presentació** (veure Annex, taula 5), mostra elements significatius que cal tenir en compte per entendre el posicionament d'Espanya respecte al conflicte. Les imatges remetent tant a localitzacions identitàries d'Espanya com a elements culturals del país. Al principi del vídeo apareixen imatges d'Eivissa, que, com les Malvines, és un arxipèlag, de manera que es pot interpretar com un gest cap al conflicte. A més, l'aparició del torer en una corrida de braus –element cultural del folklore espanyol– simbolitza la submissió de l'animal, que podria ser les Malvines, davant l'ésser humà, que equivaldria al Regne Unit. El govern britànic, com el torer, volia escapar la llibertat de les illes, el brau.

---

<sup>93</sup> RossGeller21. (2012). España Eurovisión 1982 Lucia - Él (10º Puesto - 52 puntos) [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=2ankrdUirC8> [consultat 9-05-2019]



*Imatge 4: Vídeo de presentació de Lucía*



*Font: Festival d'Eurovisió. YouTube<sup>94</sup>*

Els orígens de la cantant (veure Annex, taula 5) són presents durant el vídeo. Lucía va iniciar la seva carrera al món del flamenc, context cultural que apareix referenciat amb diferents ballarines que duen el vestit de flamenca i amb la inclusió de la guitarra espanyola. A més, la intèrpret residia a Sevilla, que és referenciada amb l'aparició de la Torre del Oro, símbol arquitectònic de la ciutat andalusa.

Per últim, pel que fa a les **votacions**, Lucía va quedar al 10è lloc amb 52 punts. Espanya va puntuar l'actuació del Regne Unit amb un punt, però, en el cas del país anglès, no va atorgar cap vot a *Él*. Amb aquesta decisió, es pot deduir que el Regne Unit mostrava la seva disconformitat respecte al posicionament d'Espanya a favor de l'Argentina.

Per acabar, la pròpia Lucía tenia una imatge negativa del festival abans de la seva participació. Va declarar als mitjans de comunicació que considerava que Eurovisió era un certamen polititzat<sup>95</sup>.

### **3.3. Eurovisió 2016: 1944, de Jamala (Ucraïna)**

#### **3.3.1. Context polític i social**

El Festival d'Eurovisió de l'any 2016 es va celebrar a Estocolm els dies 10, 12 i 14 de maig (semifinals i final, respectivament). Ucraïna va ser la guanyadora del certamen amb el tema

---

<sup>94</sup> RossGeller21. (2012). España Eurovisión 1982 Lucía - Él (10º Puesto - 52 puntos) [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=2ankrdUirC8> [consultat 9-05-2019]

<sup>95</sup> Ullán, J. M. (24 abril 1982). Lucía, Gibraltar y las Malvinas. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/diario/1982/04/24/radiotv/388447204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/04/24/radiotv/388447204_850215.html) [consultat 09-05-2019]

1944 de Jamala, que va aconseguir una puntuació de 534 punts. En aquell moment, feia dos anys que havia començat un conflicte entre el país vencedor i Rússia pel control de Crimea.

La península de Crimea, banyada per la mar Negra i la mar d'Azov, està ubicada entre Ucraïna i Rússia, i ha estat la llar d'ètnies i civilitzacions diverses al llarg de la història. Al segle XVIII, va passar a formar part de l'imperi Rus i, el 1921, va esdevenir una república autònoma soviètica dins de Rússia. Més tard, el 1954, la Unió Soviètica va cedir Crimea a Ucraïna, que també formava part de l'URSS. Així, el 1991, amb la caiguda de l'URSS i la independència d'Ucraïna, Crimea va passar a ser una república autònoma dins del nou estat ucraïnès.

Però, per entendre en quin context s'emmarca l'actuació de Jamala a Eurovisió, cal situar-se a finals de l'any 2013, quan va començar l'anomenat 'Euromaidan'. Es tracta d'un conjunt de manifestacions que van dur a terme els ciutadans ucraïnesos contra el president del país en aquell moment, Víktor Yanukóvich (Requena, 2014). El motiu de les protestes era que Yanukóvich, prorús, havia suspès l'Acord d'Associació entre Ucraïna i la Unió Europea. Finalment, el mes de febrer del 2014, el president va ser destituït i va prendre possessió del càrrec Oleksandr Turchínov, del partit europeista.

Tots aquests canvis no van ser ben rebuts a la península de Crimea, on la majoria dels habitants són d'origen rus. Així, Serguéi Aksiónov, prorús i primer ministre de Crimea des del 27 de febrer, va convocar un referèndum per decidir la situació política de la península. Segons els resultats del Parlament crimeà, el 96,77% de la població va votar unir-se a Rússia<sup>96</sup>. En conseqüència, es va proclamar la independència de Crimea respecte a Ucraïna i l'annexió del territori a la Federació Russa. Ni la Unió Europea ni l'ONU van aprovar aquesta proclamació.

A partir d'aquí, la situació es va agreujar i van augmentar els enfrontaments violents entre les tropes ucraïneses i russes a Crimea. El següent govern d'Ucraïna, establert el 7 de juny del 2014 i liderat per Petro Poroixenko, va marcar la recuperació de la península com a prioritat del mandat. Actualment, el conflicte encara no s'ha resolt.

---

<sup>96</sup> Radigales, M. (16 març 2014). El 96,77% de los crimeanos quieren anexionarse a Rusia. *El Periódico*. Recuperat de <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20140316/crimea-vota-sobre-la-anexion-rusia-3190749> [consultat 13-05-2019]

### 3.3.2. Festival d'Eurovisió 2016

Envoltada per tota aquesta situació, l'any 2016 Ucraïna es va presentar a Eurovisió amb la cançó *1944*, de Jamala. La representant ucraïnesa va resultar vencedora, aconseguint la segona victòria del país en la història del festival. En segon lloc va quedar Austràlia, amb 511 punts, i la tercera posició la va ocupar Rússia, amb 491 punts.

La cançó d'Ucraïna, cantada en anglès i tàrtar, feia referència a la deportació dels tàrtars de Crimea, executada per Ióssif Stalin el 1944 (l'any que posa títol a la cançó). Quan la proposta es va fer pública, Rússia la va entendre com una provocació i el vicepresident de Crimea, Ruslán Balbek, va assegurar que les autoritats ucraïneses volien aprofitar el festival amb una finalitat política.<sup>97</sup> Malgrat aquesta acusació, l'UER va permetre la participació de Jamala, en considerar que ni el títol ni la lletra de la cançó eren de caràcter polític.<sup>98</sup>

Amb tot, la final d'aquesta edició del festival es va celebrar emmarcada per la polèmica. La disputa entre els dos estats es va accentuar durant el procés de votació, que va mantenir molt igualades les dues candidatures fins a l'últim moment, quan el *televot* va donar els resultats: Ucraïna guanyava i Rússia, que havia arribat a la final com la gran favorita per les cases d'apostes, quedava tercera.

#### 3.3.2.1. Susana Jamaladinova – Jamala

La intèrpret d'Ucraïna l'any 2016 va ser Susana Jamaladinova –coneguda artísticament com Jamala– nascuda el 27 d'agost del 1983 a Osh, Kirguïstan. D'origen tàrtar, va néixer en aquesta república centreasiàtica perquè els seus besavis hi havien anat a viure després que Stalin els deportés de Crimea l'any 1944. La dissolució de l'URSS i la consegüent independència d'Ucraïna, fets que es van produir quan Jamala tenia 8 anys, van permetre que ella i la seva família tornessin a Crimea.

---

<sup>97</sup> Sputnik (2016). Autoridades de Crimea instan a Kiev a no convertir Eurovisión en “espectáculo político”. Recuperat de <https://mundo.sputniknews.com/europa/201602221057012777-crimea-kiev-eurovision/> [consultat 13-05-2019]

<sup>98</sup> Rico, V. (2016). La UER aprueba la candidatura ucraniana para Eurovisión 2016. *Eurovision-Spain*. Recuperat de <http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=10530> [consultat 13-05-2019]

Jamala va començar aviat a endinsar-se en el món de la música, es va interessar per l'estil folklòric de la seva regió i va estudiar piano. De més gran, va estudiar al conservatori i a l'Acadèmia Nacional de Kiev, on va aprendre òpera, però va sentir sempre passió pel jazz (Adell, 2016). Durant molts anys, va participar en diversos concursos musicals, de manera que va anar guanyant fama i èxit.

L'any 2011, va decidir presentar-se a la final nacional d'Ucraïna per anar al Festival d'Eurovisió i en va sortir escollida amb el seu tema *Smile*. Tanmateix, va acabar renunciant a aquesta oportunitat a causa de la polèmica que havia envoltat el recompte de vots d'aquest procés de selecció. Tot i això, aquell va ser un any important en la seva carrera, ja que va publicar el seu primer disc. Actualment, compta amb sis àlbums publicats.

Després d'aquest primer intent d'anar a Eurovisió, Jamala ho va tornar a intentar l'any 2016. En aquell moment, la cantant ja havia començat a introduir la música tradicional i la llengua del seu poble en la seva discografia. Seguint aquesta línia, va proposar anar al festival amb *1944*, una cançó escrita en anglès a les estrofes i en tàrtar de Crimea a la tornada. Ella mateixa va deixar clar que la cançó parlava de la deportació dels tàrtars que vivien a la península l'any 1944, centrant-se especialment en la història de la seva besàvia, que va perdre una filla en aquest procés.<sup>99</sup> Finalment, el públic la va escollir per anar a Estocolm i, el dia 14 de maig del 2016, va aconseguir rebre el micròfon de vidre, el trofeu d'Eurovisió.

Gràcies al triomf d'Eurovisió, l'artista tàrtara va rebre diversos reconeixements importants a Ucraïna. A més, des d'aleshores, ha continuat vinculada al festival en les edicions posteriors, exercint de jurat en la preselecció ucraïnesa. De fet, en la final nacional d'aquest 2019, va protagonitzar una polèmica, preguntant a la candidata guanyadora si Crimea era Ucraïna o no. El motiu de la pregunta era que la cantant havia actuat a Rússia<sup>100</sup>. Val a dir que, finalment, Ucraïna es va retirar del festival el mes de febrer, ja que la televisió pública no va aconseguir

---

<sup>99</sup> Christensen, M. (2016). *Interview with Jamala: "Creating the future we should remember our roots"*. Recuperat de <https://good-evening-europe.dk/2016/04/16/interview-with-jamala-creating-the-future-we-should-remember-our-roots/> [consultat 13-05-2019]

<sup>100</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.3. Pàgs. 98

arribar a un acord amb cap dels candidats, que tenien prohibit actuar al país veí durant tres mesos.<sup>101</sup>

### 3.3.3. Anàlisi de 1944, de Jamala (Ucraïna, 2016)

La cançó *1944*, una **balada amb tints ètnics**, va ser creada per Jamala i Art Antonyan, i va atorgar a Ucraïna la seva segona victòria al Festival d'Eurovisió, el mes de maig del 2016. El títol del tema fa referència a l'any en què Stalin va deportar els tàrtars de Crimea, entre els quals hi havia els besavis de Jamala, que van haver de fugir a l'Àsia Central. Tenint en compte el context polític en què es va celebrar aquesta edició del festival, es pot establir un paral·lelisme entre la tragèdia que relata la cançó i la situació de Crimea en aquell moment.

Tot i que les paraules 'Crimea', 'Rússia' o 'Ucraïna' no apareixen a la **lletra** de la cançó, la situació que narra està basada en les històries que els besavis de la cantant li explicaven de primera mà quan era petita. En la primera estrofa, en **anglès**, la intèrpret parla de com uns estranys arriben a una casa i maten a tothom: "When strangers are coming/ They come to your house/ They kill you all and say: «We're not guilty, not guilty»". En l'actuació a Eurovisió, acompanya aquestes paraules amb una expressió facial trista, com si estigués a punt de plorar.

En la segona estrofa, el to es fa una mica més dur, més agressiu, ja que s'adreça als responsables de la tragèdia: "Where is your mind?/ Humanity cries/ You think you are gods/ But everyone dies". Així, apel·la els enemics (els russos) a prendre consciència de les implicacions que suposen els seus actes, i els demana: "Don't swallow my soul/ Our souls". Matisant que es tracta de "les nostres ànimes" i no només de la seva ànima, converteix el seu sentiment en un sentiment col·lectiu, que comparteixen tots els tàrtars de Crimea.

Fins a aquest punt de l'actuació, la il·luminació de l'**escenari** és tènue i, al fons, hi ha com una cortina d'aigua, element que recorda a la península de Crimea, envoltada per dos mars. Després d'una pausa, en què la cantant fa sentir la seva respiració, hi ha un esclat de color a l'escenari, que coincideix exactament amb l'inici de la tornada, cantada en **tàrtar** de Crimea. Emprant

---

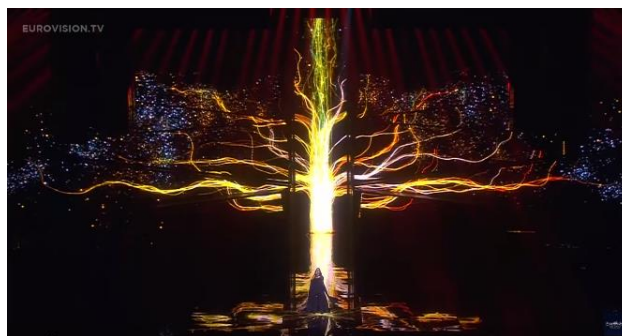
<sup>101</sup> Rico, V. (2019). Ucrania se retira de Eurovisión 2019. *Eurovision-Spain*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=27-02-19\\_ukrania-se-retira-de-eurovision-2019](http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=27-02-19_ukrania-se-retira-de-eurovision-2019) [consultat 13-05-2019]

aquesta llengua, Jamala evoca algunes de les frases que la seva besàvia li deia: “I couldn’t spend my youth there/ Because you took away my Peace”.<sup>102</sup> És en pronunciar aquesta oració quan, des del punt de l’escenari on es troba, es comencen a dibuixar diverses formes a terra que acaben ocupant tot l’espai, perquè la tragèdia s’estén arreu del territori.

Tot seguit, la tristor es converteix en ràbia: Jamala canta amb una veu més agressiva i gesticula amb indignació. Apareixen unes llums verticals a l’escenari, que simulen els barrots d’una presó, i justament diu “We could build a future/ where people are free”. Parla d’un futur somiat, en què els tàrtars podrien viure allà on volguessin. Com que la cançó s’emmarca en el 1944, aquest futur hipotètic hauria de ser el temps actual (en el cas de l’actuació de Jamala, el 2016); no obstant, la lletra i la interpretació posen de manifest que aquest futur no ha arribat.

A partir d’aquí, la cançó pren més força i, a poc a poc, l’**escenari** es va tenyint de vermell, el color de la URSS per excel·lència. De cop i volta, després de repetir la tornada, hi ha una pausa dràstica, la música de fons deixa de sonar i Jamala, envoltada de llums vermelles, comença a cantar sense dir res, com si cridés, com si plorés. En el moment més àlgid, crida més fort, mentre mira al sostre i aixeca una mà al cel. Simultàniament, la tornada sona de nou i, des d’on és ella, sorgeix un arbre amb el tronc i les branques grogues, que comença a créixer fins a deixar florir unes fulles blaves. Així doncs, el groc i el blau (colors de la bandera d’Ucraïna) vencen el vermell de la Rússia soviètica.

*Imatge 5: Jamala a Eurovisió*



*Font: Festival d’Eurovisió. YouTube.*<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Traducció a l’anglès de Chris Halpin. Recuperat de <https://wiwibloggs.com/2016/02/08/1944-lyrics-jamala-ukraine-eurovision-2016/123003/> [consultat 13-05-2019]

<sup>103</sup> Eurovision Song Contest. (2016). LIVE - Jamala - 1944 (Ukraine) at the Grand Final of the 2016 Eurovision Song Contest [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=B-rnM-MwRHY> [consultat 13-05-2019]

En els últims segons de l'actuació, Jamala respira molt fort, sembla cansada i trista, però tot i això aconsegueix cridar encara més fort. La seva actitud emula la dels tàrtars de Crimea, que van continuar lluitant malgrat tot i, amb els anys, van aconseguir tornar a la península d'on havien estat expulsats. En acabar de cantar, la intèrpret, visiblement emocionada, dona les gràcies a Europa, fent palès el sentiment europeista que predomina a Ucraïna.

Tota aquesta intensitat contrasta amb el **vídeo de presentació** de Jamala, on apareix a diversos paisatges ucraïnesos, sobretot a la capital, Kiev (veure Annex, Taula 6). Se la veu somrient, contenta, fent dolços i altres activitats tradicionals de la seva terra. Per tant, la postal mostra la cara positiva d'Ucraïna, que es fa visible en les zones on Rússia no té presència.

L'aposta ucraïnesa –arriscada pel seu contingut polític– va ser molt ben acollida al Fesitval d'Eurovisió i es va proclamar vencedora, amb **534 punts**. Durant les votacions, Jamala es va mantenir molt igualada amb la representant australiana i el representant rus. Tot i que els vots del jurat havien posat Ucraïna en segon lloc, per damunt de Rússia i per darrere d'Austràlia, el recompte del *televot* o vot dels espectadors, que es va sumar després, va crear una gran expectació. Rússia havia estat la favorita del públic, però calia veure si aconseguia sumar prou vots per avançar Ucraïna, que s'havia situat primera sumant els vots del jurat i els del públic. Finalment, els presentadors van resoldre la incògnita: Rússia no aconseguia superar Ucraïna i Jamala es proclamava vencedora.

Així, la cantant tàrtara donava una victòria simbòlica al seu país, en què la conquesta del micròfon de vidre representava la recuperació de Crimea. A més, els jurats dels països participants havien escollit Ucraïna per davant de Rússia, de la mateixa manera que els governs de la majoria d'estats europeus havien donat suport al govern ucraïnès en el conflicte de Crimea.

Com es podia esperar, el **jurat professional** rus no va atorgar cap punt a Ucraïna i l'ucraïnès tampoc va votar Rússia ni amb un sol punt. Tot i això, cal destacar que, parant atenció al *televot*, la cosa canvia: el públic rus va donar 10 punts a la candidata ucraïnesa, mentre que el espectadors ucraïnesos en van donar 12, la màxima puntuació, al candidat rus. D'això es podria

deduir que la pugna que enfrontava els dos països tenia més importància en l'àmbit institucional que no pas en el conjunt de la ciutadania<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Entrevista a Rubén Fabelo. Veure Annex 6.3. Pàg. 97



## 4. CONCLUSIONS

Un cop acabat el procés d'investigació, hem arribat a unes conclusions referents tant a les hipòtesis específiques com a la hipòtesi principal del treball, establertes a l'apartat de Metodologia, que seran confirmades o refutades a continuació.

### 4.1. Hipòtesis específiques

Aquest projecte de recerca compta amb quatre hipòtesis específiques, que cal analitzar i validar o refutar de forma individual.

#### 4.1.1. Existeixen aspectes que reforcen la possible lectura política del festival

Aquesta hipòtesi va ser plantejada perquè, des d'un principi, vam intuir que, a banda de la lletra, podien existir altres elements que també reforcessin la possibilitat de fer una lectura política de les actuacions del festival. En aquest sentit, el nostre objectiu era esbrinar quins eren aquests elements i de quina manera incidien a l'hora d'afavorir una interpretació política.

Per assolir-lo, hem emprat diversos mètodes d'investigació. En primer lloc, la revisió de la literatura ha aportat més coneixement sobre aquest aspecte, però les entrevistes amb els experts en la matèria –Ismael Agudo, Reyes del Amor i Rubén Fabelo– han estat encara més útils. Finalment, l'eina més determinant ha estat l'anàlisi del discurs, mitjançant el qual hem vist materialitzada la incidència dels diferents elements d'una actuació en la configuració d'un missatge polític.

Amb tot, hem arribat a la conclusió que l'estil musical, la lletra, la llengua, la posada en escena, els representants, els vídeos de presentació i les votacions ajuden a que les actuacions d'Eurovisió siguin interpretades en clau política.

Per tant, queda **validada** la hipòtesi específica 1: sí que existeixen aspectes que reforcen la possible lectura política del festival.

#### **4.1.2. L'*storytelling* pot ajudar a fer interpretacions en clau política d'Eurovisió**

La segona hipòtesi específica es deriva de la primera. Considerant que les cançons narren històries –a través dels elements anteriorment citats– volíem comprovar si aquests relats poden fomentar la lectura política de l'actuació.

Per tal d'esbrinar-ho, hem utilitzat principalment l'anàlisi del discurs. A través d'aquest mètode, hem comprovat com cada cançó explica una història, que en molts casos presenta un paral·lelisme amb una situació sociopolítica del moment del festival en qüestió. Això s'evidencia, per exemple, en el cas de Jamala, que canta una cançó sobre l'experiència de la seva besàvia, però que ha estat interpretada com una protesta contra Rússia.

Tenint en compte això, hem arribat a la conclusió que el Festival d'Eurovisió es pot entendre com un esdeveniment polític, ja que cada cançó del certamen presenta un relat susceptible de ser llegit en clau política.

Així doncs, queda **validada** la hipòtesi específica 2: l'*storytelling* sí que pot ajudar a fer interpretacions en clau política d'Eurovisió.

#### **4.1.3. Hi ha una sèrie de conceptes clau relacionats amb l'objecte d'estudi que ajuden a vertebrar l'anàlisi**

Pel que fa a la tercera hipòtesi específica, va ser plantejada perquè, malgrat que Eurovisió és un festival, a priori, molt allunyat del món acadèmic, intuïm que es podria relacionar amb alguns conceptes teòrics.

Amb l'objectiu d'esbrinar-ho, hem realitzat una revisió de la literatura publicada sobre el Festival d'Eurovisió. A partir d'aquí, hem detectat diversos conceptes interessants per entendre la idiosincràsia del certamen –com el postcolonialisme o el control dels mitjans de comunicació– que transcendeixen la idea d'un concurs únicament musical.

Identificar aquests conceptes ha estat un procediment imprescindible per poder estructurar l'anàlisi de forma coherent, tot establint les bases teòriques que després s'han aplicat a l'estudi de casos.

Per tant, queda **validada** la hipòtesi específica 3: sí que hi ha una sèrie de conceptes clau relacionats amb l'objecte d'estudi que ajuden a vertebrar l'anàlisi.

#### **4.1.4. El context polític i social en què es dona cada edició del festival es pot relacionar amb les actuacions**

Finalment, el motiu del plantejament de la quarta hipòtesi específica és que consideràvem que, per entendre les actuacions, és imprescindible conèixer el context sociopolític en què s'emmarca cada edició del festival.

En la nostra investigació, això s'ha materialitzat en l'estudi dels tres casos seleccionats. En aquest sentit, el primer pas ha estat la documentació sobre la història dels països implicats i la situació que vivien en el moment del festival en qüestió. Després, això s'ha tingut en compte en l'anàlisi del discurs, fet que ha permès detectar si hi havia referències al context social i polític en les actuacions. A més, també han estat d'utilitat les entrevistes a les fonts expertes en el Festival d'Eurovisió.

Relacionant la documentació, les entrevistes i l'anàlisi del discurs, hem arribat a la conclusió que, en els casos estudiats, es pot interpretar que les actuacions fan referència al context sociopolític en què es donen.

Amb tot, queda **validada** la hipòtesi específica 4: el context polític i social en què es dona cada edició del festival sí que es pot relacionar amb les actuacions.

#### **4.2. Hipòtesi general: Es poden fer lectures en clau política i postcolonial del Festival d'Eurovisió**

Arribats al final del treball, és el moment de validar o refutar la hipòtesi general. Abans, però, cal valorar els motius que ens van portar a plantejar-la. Des de l'inici, partíem de la base que el Festival d'Eurovisió és més que un concurs musical, ja que ha estat testimoni dels esdeveniments polítics i socials que han tingut lloc arreu d'Europa des del 1956. Per aquest motiu, vam considerar la possibilitat que pogués ser interpretat en clau política; aquest ha estat el motor del nostre treball.

El primer pas per esbrinar si existia aquesta possibilitat ha estat elaborar un marc teòric adient. Ha estat necessari fer una recerca bibliogràfica profunda, que ens ha donat les primeres nocions sobre la relació entre els aspectes que conformen el festival i la política: televisió i política, música i política, música i postcolonialisme, etc. L'aproximació a aquests termes ha estat el punt de partida de la investigació, ja que ha aportat indicis d'una verificació de la hipòtesi.

Tot seguit, ha estat fonamental consultar fonts expertes i vivencials. Les primeres ens han ofert un coneixement detallat del festival, tant de les gales que s'emeten per a tot el públic com de tot el que hi ha al darrere. Les segones, per la seva banda, ens han donat una imatge del festival des de la seva experiència personal, de manera que ens han ajudat a posar-nos en la pell d'un representant d'Eurovisió.

El punt central d'aquesta recerca és, sens dubte, l'estudi de casos. El fet d'haver analitzat i contextualitzat quatre actuacions –*Seninle Bir Dakika*, *Panagia mou*, *panagia mou* (aquestes dues de manera conjunta), *Él* i *1944*– ens ha permès concretar els primers indicis, obtinguts arran del marc teòric i les entrevistes. En cadascun dels casos, mitjançant l'anàlisi del discurs i les fitxes d'anàlisi de contingut, hem detectat que es poden fer lectures en clau política de les actuacions del festival. A banda de les actuacions, hem comprovat que hi ha altres elements del certamen que afavoreixen aquestes lectures, com les votacions o els vídeos de presentació.

Amb tot això, i havent validat les quatre hipòtesis específiques, podem afirmar que ha quedat **validada la hipòtesi general** del treball: sí que es poden fer lectures en clau política i postcolonial del Festival d'Eurovisió.

## 5. BIBLIOGRAFIA

### 5.1. Libres

Attali, J. (1977). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores

Barker, C. (1999). *Television, globalization and cultural identities*. Buckingham: Open University Press

Bruter, M. (2005). *Citizens of Europe? The emergence of a mass European identity*. Palgrave Macmillan.

Curran, J. (2002). *Medios de comunicación y poder*. Barcelona: Hacer

Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press

Gómez, F. (1988). *Historia, estructura y funcionamiento de la Unión Europea de Radiodifusión (UER)*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión

Kennedy, J. (2015). *The Eurovision song contest: the official celebration*. Londres: Carlton Publishing Group

Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Morata (Obra original publicada el 2007)

McQuail, D. (1991). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós

Pardo, J. R. (2005). *Medio siglo del Festival de Eurovisión (1956-2005)*. Madrid: Rama-Lama Music

Perpiñá, C. (2012). *Manual de la entrevista psicológica: Saber escuchar, saber preguntar*. Madrid: Pirámide

Ramonet, I. (1994). Del canal único y monopólico al caleidoscopio televisivo. Dins F. Huertas (coord.), *Televisión y política* (pp. 17-30). Madrid: Complutense

Rodrigo, M. (2005). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós Comunicación 166

Rodríguez, G., Gil, J., García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada: Aljibe

Soler, P. (2011). La investigación cualitativa. Un enfoque integrador. Dins L. Vilches (coord.), *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital* (pp. 189-236). Barcelona: Gedisa

Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata (Obra original publicada el 1995)

Velázquez, T. (2011). Técnicas cuantitativas: el análisis de contenido. Dins L. Vilches (coord.), *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital* (pp. 117-141). Barcelona: Gedisa

Viñuela, E. i Viñuela, L. (2008). Música popular y género. Dins I. Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (pp. 293-325). Barcelona: Edicions UAB

West, C. (2017). *Eurovision: A History of Modern Europe Through the World's Greatest Song Contest*. Brooklyn: Melville House Publishing

Yin, R. (1994). *Case Study Research – Design and Methods* (2a ed.). Newbury Park: Sage.

## **5.2. Articles acadèmics**

Algora, M. D. (2002). El conflicto de Chipre en perspectiva histórica. *Boletín de Información*, 273, 27-46. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4582776>

Asensio, S. (2011). Introducción. Sobre la música en la política y la política en la música. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187 (751), 811-816. Recuperat de <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5015>

Barbé, E. (1994). Entre Europa y América Latina: la diplomacia española frente al conflicto de las Malvinas. *Revista Instituto de Estudios Internacionales. Universidad de Chile*, 106, 222-251. doi: <https://revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/view/15349/24852>

Crisorio, C. (2007). Malvinas en la política exterior argentina. *Minus XV*, 67-83. Recuperat de <http://minus.webs.uvigo.es/docs/15/4.pdf>

Del Canto, E., Silva, A. (2013). Metodología cuantitativa: abordaje desde la complementariedad en ciencias sociales. *Revistas de Ciencias Sociales*, 141, 25-34. Recuperat de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/12479/11722>

Fernández, P. A. (1984). La crisis de las Malvinas ante las Naciones Unidas. *Revista de Estudios Internacionales*, 5 (4), 923-935. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2494263.pdf>

Fernández-Shaw, F. (1977). Uniones Europeas de Radiodifusión. *Revista de Instituciones Europeas*, 4 (3), 755-770. Recuperat de <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/fondo-historico?IDR=5&IDN=703&IDA=28188>

James, R. (2018). Sobre la música popular en la teoría poscolonial. *Post[s]*, 4 (1), 26-72. doi: <http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1311>

Laucirica, J. (2000). Lessons from failure: The Falklands/Malvinas conflict. *Journal of Diplomacy and International Relations*, Seton Hall University. 79-95. Recuperat de <http://blogs.shu.edu/diplomacy/files/archives/laucirica.pdf>

Martínez-Pereda, J.A. (2010). *El jazz. Origen y evolución*. Recuperat de <https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>

Moisand, J. (2015). El canto del pueblo: la música entre revolución y comercialización en el siglo XIX. *Viento Sur*, 141, 62-72. Recuperat de [https://vientosur.info/IMG/pdf/VS141\\_J\\_Moisand\\_El\\_canto\\_del\\_pueblo\\_musica\\_entre\\_revolucion\\_y\\_comercializacion\\_XIX.pdf](https://vientosur.info/IMG/pdf/VS141_J_Moisand_El_canto_del_pueblo_musica_entre_revolucion_y_comercializacion_XIX.pdf)

Ortiz, M. Á. (2005). Televisión, globalización y cambio social. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 25, 79-85. Recuperat de <https://doi.org/10.3916/C25-2005-011>

Palacios, X. (2018). Conflicto en Chipre: religión, etnia y gasoductos. *Instituto Español de Estudios Estratégicos*, 90, 1-17. Recuperat de [http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs\\_opinion/2018/DIEEEO90-2018\\_Conflicto\\_Chipre\\_Xavier\\_Palacios.pdf](http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2018/DIEEEO90-2018_Conflicto_Chipre_Xavier_Palacios.pdf)

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6335379>

<https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/281/281>

[http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs\\_opinion/2014/DIEEEO85bis-2014\\_Crimea\\_PilarRequena.pdf](http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2014/DIEEEO85bis-2014_Crimea_PilarRequena.pdf)

Recuperat de

Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3709384>

[https://doi.org/10.1016/0378-8733\(95\)00253-K](https://doi.org/10.1016/0378-8733(95)00253-K)



### 5.3. Notícies – Premsa

Radigales, M. (16 març 2014). El 96,77% de los crimeanos quieren anexionarse a Rusia. *El Periódico*. Recuperat de <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20140316/crimea-vota-sobre-la-anexion-rusia-3190749>

Redacció ABC. (13 maig 2018). ¿Cómo funcionan las votaciones de Eurovisión? *ABC*. Recuperat de [https://www.abc.es/play/television/eurovision/abci-como-funcionan-votaciones-eurovision-201805130010\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/television/eurovision/abci-como-funcionan-votaciones-eurovision-201805130010_noticia.html)

Baeza, L. (19 maig 2019). Islandia y Madonna: las dos banderas palestinas que se colaron en la final de Eurovisión. *El País*. Recuperat de <https://t.co/BCDMHtQnkm>

Redacción (19 maig 2019). Eurovisión 2019: Censuran la actuación de Madonna al mostrar las banderas de Israel y Palestina unidas. *Fórmula TV*. Recuperat de <https://www.formulatv.com/noticias/censuran-actuacion-madonna-banderas-israel-palestina-unidas-92229/>

Redacción. (9 maig 2017). ¿Por qué Rusia no participa en Eurovisión? *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/television/20170509/422423906790/ucrania-rusia-eurovision-2017.html>

Lechuga, V. (11 maig 2018). ¿Música o política internacional? Lo que esconden las votaciones en Eurovisión. *La Información*. Recuperat de <https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/television/votaciones-eurovision-politica-internacional/6348036/>

Fuentes, A. (2 maig 2018). Seis razones educativas por las que merece la pena ver Eurovisión este año. *Educando*. Recuperat de <https://www.educando.es/seis-razones-eurovision/>

Diario de Mallorca. (10 maig 2018). *Votaciones Eurovisión 2018 Lisboa: ¿Cómo funciona el sistema de puntos?* Recuperat de <https://ocio.diariodemallorca.es/tv/noticias/nws-665748-votaciones-eurovision-2018-lisboa-como-funciona-sistema-puntos.html>

La Vanguardia. (18 maig 2019). *Eurovision 2019: ¿Cómo es el sistema de votaciones?* Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/television/20190518/462295276721/eurovision-2019-festival-final-votos-sistema-votacion-televoto.html>

Rico, V. (28 maig 2019). *Eurovision 2019 sube al 36,7% de share en los 41 países participantes*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=28-05-19\\_eurovision-2019-sube-al-367-de-share-en-los-41-paises-participantes](http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=28-05-19_eurovision-2019-sube-al-367-de-share-en-los-41-paises-participantes)

Ullán, J. M. (24 abril 1982). Lucía, Gibraltar y las Malvinas. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/diario/1982/04/24/radiotv/388447204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/04/24/radiotv/388447204_850215.html)

Gallego-Díaz, S. (6 juny 1982). Pérez-Llorca defiende ante la OTAN la integridad territorial argentina. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/diario/1982/06/06/espana/392162401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/06/06/espana/392162401_850215.html)

La Información. (16 octubre 2017). Petro Poroshenko se proclama Presidente de Ucrania y reclama Crimea a Rusia. *La Información*. Recuperat de [https://www.lainformacion.com/mundo/petro-poroshenko-se-proclama-presidente-de-ucrania-y-reclama-crimea-a-rusia\\_mnyevr9i5qhilrf36twkv3/](https://www.lainformacion.com/mundo/petro-poroshenko-se-proclama-presidente-de-ucrania-y-reclama-crimea-a-rusia_mnyevr9i5qhilrf36twkv3/)

Redacción. (21 abril 2019). Eurovisión 2019: ¿Por qué hay tantas canciones en inglés? *Europapress*. Recuperat de <https://www.europapress.es/chance/cineymusica/noticia-eurovision-2019-hay-tantas-canciones-ingles-20190421110359.html>

#### **5.4. Contingut audiovisual**

Eurovision Song Contest. (2016). LIVE - Jamala - 1944 (Ukraine) at the Grand Final of the 2016 Eurovision Song Contest [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=B-rnM-MwRHY>

Eurovision Song Contest. (2018). Cláudia Pascoal – O Jardim – Portugal – LIVE – Grand Final – Eurovision 2018 [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=mHjGbADMcoI>

Eurovision Song Contest. (2018). Eleni Foureira – Fuego – Cyprus – LIVE – Grand Final – Eurovision 2018 [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=vyDTbJ4wenY>

Eurovision Song Contest. (2018). Madame Monsieur – Mercy – France – LIVE – Grand Final – Eurovision 2018 [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=vjLuTtUv0Ns>

RossGeller21. (2012). España Eurovisión 1982 Lucia - Él (10º Puesto - 52 puntos) [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=2ankrdUirC8>

SKLTV. (2015). Mariza Koch - Panayia mu - The death of Cyprus (English/Greek version) [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=qvk9MhsuNYE>

Tasosk3. (2008). Eurovision 1976 - Greece [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=hC8jZeXVC9Q>

### **5.5. Pàgines web**

Cabral, A. (2015). *Corea del Norte: La música de un régimen*. Recuperat de <https://www.lemiaunoir.com/corea-del-norte-musica/>

EBU Dossier. (2004). *50 Years of Eurovision*. Recuperat de [https://www.ebu.ch/CMSimages/en/dossiers\\_1\\_04\\_eurovision50\\_ve\\_tcm6-13890.pdf](https://www.ebu.ch/CMSimages/en/dossiers_1_04_eurovision50_ve_tcm6-13890.pdf)

European Broadcasting Union (2019). *Governance*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#governance>

European Broadcasting Union (2019). *Governance-Committees*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#governance>

European Broadcasting Union. (2019). *About the EBU*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about>

European Broadcasting Union. (2019). *Governance*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#the-managment>

European Broadcasting Union. (2019). *Governance-Executive Board*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#governance>

European Broadcasting Union. (2019). *Governance-General Assembly*. Recuperat de <https://www.ebu.ch/about#governance>

Eurovision (2019). *Rules*. Recuperat de <https://eurovision.tv/about/rules>

Eurovision Planet. (2018). 15 años de semifinales en Eurovisión: Parte 1. Recuperat de <https://eurovisionplanet.com/15-anos-de-semifinales-en-eurovision-parte-1>

Eurovision Spain (2015). Londres 1968. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=1968](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=1968)

Eurovision Spain (2015). Malmö 2013. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=2013](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=2013)

Eurovision Spain. (2015). *Frankfurt 1957*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=1957](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=1957)

Eurovision Spain. (2015). Gotemburg 1985. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos\\_historia.php?ano=1985](http://www.eurovision-spain.com/iphp/anos_historia.php?ano=1985)

Eurovision Spain. (2019). *Historia del festival de Eurovisión*. Recuperat de <http://www.eurovision-spain.com/iphp/historia.php>

Kypros. (sense data). *Parte I - Disposiciones generales*. Recuperat de <http://kypros.org/Constitution/Spanish/part1.html>

Noack, K. (2019). *¿Se salva la música de la colonización?* Recuperat de <https://nomada.gt/blogs/se-salva-la-musica-de-la-colonizacion/>

Ogae Spain. (2014). *Eurovision Song Contest 2014*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/38001/>

Ogae Spain. (2014). *Lucía (España 1982)*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/que-ha-sido-de/lucia-espana-1982/>

Ogae Spain. (2016). *1956*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-50/1956-2/>

Ogae Spain. (2016). *1957*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-50/1957-2/>

Ogae Spain. (2016). *1968*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-60/1968-2/>

Ogae Spain. (2016). *1985*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-de-los-80/1985-2/>

Ogae Spain. (2016). *2013*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/decada-2010-2020/2013-2/>

Ogae Spain. (2016). *Historia de Eurovisión*. Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/>

ONU. (2011). *Declaración sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales*. Recuperat de <https://www.un.org/es/decolonization/declaration.shtml>

Piulada de Rubén Serrano. (2019). Recuperat de <https://twitter.com/RubenSerranoM/status/1130012376131100672>

Redframe. (2019). *Qué es una Steadycam y tipos de steady más populares*. Recuperat de <https://productoravideomarketing.es/que-es-steadycam>

RTVE (2019). *Eurovisión*. Recuperat de <http://www.rtve.es/television/eurovision/>

Tinta Cinéfila. (2018). *¿Qué es un dolly?* Recuperat de <http://www.tintacinefila.com/que-es-un-dolly/>

Velasco, J. (2012). *Grecia 1976*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=524](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=524)

Velasco, J. (2012). *Mariza Koch*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/biografias\\_ver.php?numero=524](http://www.eurovision-spain.com/iphp/biografias_ver.php?numero=524)

Velasco, J. (2013). *España 1982*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=412](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=412)

Velasco, J. (2013). *Semiha Yanki*. Recuperat de [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=545](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=545)

## **5.6. Diccionaris**

Lengua. (s.d.). Dins *RAE*. Recuperat de <https://dle.rae.es/?id=N77BOII>

Música. (s.d.). Dins *RAE*. Recuperat de <https://dle.rae.es/?id=Q9MHI5m>

## **6. ANNEXOS**

### **6.1. Entrevista a Ismael Agudo**

**P: En nuestro trabajo analizamos 3 casos. El primero de ellos es el caso de caso de *Panagia mou, Panagia mou*, Grecia, 1976. ¿Conoces este caso?**

R: La verdad es que no, me queda muy lejos. ¿Qué casos más tenéis?

**P: El siguiente caso es el español. Analizamos *Él de Lucía*, 1982.**

R: Este sí que lo conozco.

**P: ¿Crees que hay un mensaje político en la actuación?**

R: Ella tiene un buen recuerdo de aquello... El *feeling* de la Europa del 82... fue un problema de poca oportunidad. En aquel momento, un tango era un estilo musical que no se quería llevar porque posicionaba a España en un conflicto.

**P: ¿Lucía fue consciente?**

R: Pareció que había una intención, pero no o había. Inglaterra había invadido un territorio que fue de España, y va España y canta un tango, como yendo en contra de la acción política... Fue pura casualidad. Además, la selección de Lucía, que fue un proceso interno, fue por rebote porque otros artistas no podían.

**P: El tercer y último caso que analizamos es el de *1944*, de Jamala, Ucrania.**

R: Este es el caso que más claro se ve. Aquel año Ucrania consiguió colar un gol.

**P: ¿En qué sentido?**

R: Porque está hablando claramente del conflicto Ucrania-Rusia, de un conflicto del 1944 que estaba sucediendo en el momento. Por cierto, este año Ucrania se ha retirado.

**P: ¿Por qué?**

R: En la preselección, cuyo jurado era Jamala, se seleccionó la candidatura de una chica que hace bolos en Rusia. Al acabar la actuación en la preselección, Jamala le preguntó: “¿Crimea es parte de Rusia o de Ucrania?” La chica se quedó perpleja y le contestó que Crimea pertenecía a Ucrania. Este caso levantó tal polémica que hizo que se retirara y los segundos y terceros no quisieron participar.

**P: El año que ganó Jamala, fue una edición curiosa. Rusia estuvo muy empatada con Ucrania, ¿no?**

R: Sí, fue una final muy empatada. Pudo ser debido también al cambio del sistema de votaciones.

**P: ¿Qué cambio se produjo?**

R: Un 50% de los votos pertenecen al jurado y el resto al televoto. No se sabe quién va ganar hasta el final, ya que el televoto no se añade hasta que los votos del jurado han sido contabilizados.

**P: En el trabajo, analizamos los tres casos a través de unas variables que hemos establecido, como la letra, la música o la puesta en escena. Tú, como productor musical encargado de la puesta en escena para Eurovisión estos años, ¿crees que la puesta en escena puede fomentar a una mayor lectura política?**

R: De muchas formas, pero Eurovisión tiene unos filtros que impide que, en general, puedan llegar mensajes políticos a Eurovisión.

**P: ¿De qué filtros se trata?**

R: Hay un montón. Para la puesta en escena hay aproximadamente 2 meses de negociaciones. Ayer fue la reunión de delegaciones en la ciudad que se celebra este año el festival (Tel Aviv). Todos los jefes de delegación presentan una documentación básica sobre el imaginario que tienes, los intérpretes...

**P: ¿Cuáles son las negociaciones entre RTVE y la EBU?**



R: RTVE tiene unos contratos con la EBU que hace firmar a los intérpretes, autores y personas relacionadas, que están obligadas a cumplir las normas.

**P: Como, por ejemplo, en la selección del artista, ¿no?**

R: Sí. Tanto el proceso abierto y cerrado funcionan bajo las normativas que la UER manda a la cadena organizadora. RTVE puede también incluir algunas, siempre y cuando no contradigan las de la EBU. Este año las bases eran públicas, estaban en la página Eurotemazo.

**P: Sobre las normas de Eurovisión, uno de actuales prohibiciones es la orquesta en vivo, ¿verdad?**

R: La duración de las canciones se estableció cuando se prohibió la orquesta. Se empezó a incorporar una tecnología musical que permitía la música pregrabada. Era una época en la que muchos nuevos países empezaban a participar y había también que recortar de algún lado.

**P: ¿No sería posible actualmente la orquesta en vivo?**

R: Si tienes una orquesta para 40 países, no es viable, por eso se utilizan coros en directo y una pista musical grabada.

**P: En cuanto a los videos de presentación, ¿crees que pueden ser una vía para favorecer una lectura política?**

R: Los videos de presentación los decide la cadena organizadora, tienen un hilo conductor creativo, cada televisión decide: por ejemplo, postales de Portugal, este año coreografías Tel Aviv, un happening... ¿Se puede politizar? Sí, eso es la carta de presentación, es como te ven. Definen a este artista, este país, con estos tópicos, esto nos lleva a sentir, por ejemplo, que es un país subdesarrollado... podrías llegar a pensarlo.

**P: ¿Hay restricciones políticas sobre los videos de presentación?**

R: Es difícil que uno pueda manipular una puesta de escena. Tiene que ser algo muy sutil. Más que nada porque pacta, no se decide. Hay una normativa que asumes como compositor.

**P: ¿Cuál es el sistema de selección de temas e intérpretes en España?**

R: Es un proceso larguísimo. Existe un sistema abierto y cerrado. En general, las televisiones lo hacen cerrado: convocas a compositores, editoriales para que compongan temas, en el caso de estos dos años, para los participantes de Operación Triunfo.

**P: ¿Y en cuanto al sistema abierto?**

R: El sistema abierto es mucho más amplio. Este año había más de 10 temas, y de estos luego salen 10... Una vez se tienen todos los temas, se asignan 16 canciones y la gente decide votando quién será el próximo participante de Eurovisión.

**P: ¿Hay criterios de selección de los temas?**

R: Lo que manda las normas de la EBU. La mayor calidad posible, adecuado al festival y también al interpreta. Los pasos están muy tasados, y es un proceso super democrático.

**P: Volviendo a la puesta en escena, ¿cómo se prepara?**

R: Bien. Justo dos semanas antes de la primera reunión, se presentan 3 documentos básicos: un video con planos generales para situar el escenario, *Look and Feel*. Es básicamente explicar una historia, el universo que quiere plasmar. Más adelante se presenta un documento con las imágenes, videos o gifs necesarios para reforzar el universo en el que te mueves. Por último, una recreación 3D, pensando ya en el lugar y la recreación del escenario oficial.

**P: ¿Qué papel tiene la organización de Eurovisión en este aspecto?**

R: Una vez entregados los documentos, ellos te mandan una contrapropuesta, con un video recreado. A partir de aquí, tu puedes ir mandando los comentarios que veas pertinentes.

**P: ¿Y si no estás de acuerdo con la recreación que han mandado?**

R: Ellos recrean plano por plano la interpretación, es muy difícil cambiarlo.

**P: ¿Crees que esto puede afectar a algún país? La EBU puede amañar alguna actuación...**

R: Te pueden hacer daño poniéndote el 2 en interpretar, pero no por la puesta en escena. Suelen ser bastante justo. Pueden hacerlo, son personas.

**P: Una vez aceptada la puesta en escena, ¿qué es lo próximo?**

R: Una vez llega el artista al país anfitrión hay 2 ensayos: uno de media hora y uno de 20 minutos. Luego ensayos de tirón, dentro de la mecánica en que participa el director artístico, sonido y realización.

**P: Para finalizar, ¿Dónde podríamos acceder para saber más sobre los casos que analizamos?**

R: Podéis contactar con Reyes del Amor, una historiadora y experta en Eurovisión. Además, en el programa de *Destino Eurovisión*, de 2004, podéis ver todas las entrevistas de artistas.

## **6.2. Entrevista a Reyes del Amor**

*Sobre Panagia mou, panagia mou, de Mariza Koch*

**P: El primer caso que analizamos es el de *Panagia Mou, Panagia Mou*, de la cantante Mariza Koch que representó a Grecia en 1976. ¿Conoces la canción?**

R: Sí, y tanto. Este está relacionado con el conflicto con Turquía.

**P: Exactamente, ¿cuál es el conflicto?**

R: Todo fue por cuestión de la Isla de Chipre. Esta guerra entre los países por el territorio chipriota no se solucionó hasta en los años 80.

**P: ¿Cómo afectaba el conflicto en Eurovisión?**

R: Durante bastantes años, cuando Turquía participaba, Grecia no se presentaba, y al siguiente año se producía lo mismo, pero al revés. En el primer año de Turquía, en el año 1975, Grecia decidió no participar, en el 1976, Grecia participó y Turquía no. No fue hasta cuando el 1980 cuando se dio fin al conflicto y ambos países participaron en la misma edición.

**P: Volviendo a la canción, ¿se puede hacer una lectura política de la actuación?**

R: Sí, por supuesto. La letra, si mal no recuerdo, habla sobre una tierra chipriota, de la guerra, de la reivindicación.

**P: ¿Era la artista, en este caso, consciente de ello?**

R: Sí. El padre de Mariza Koch era un militar nazi. Llego a Grecia cuando esta había sido invadida por la Alemania nazi.

*Sobre Él, de Lucía*

**P: El siguiente caso que analizamos es el de la actuación de *Él de Lucía* ¿existía detrás un mensaje político?**

R: Para nada. Ella no sabía nada de política.

**P: ¿Qué se conoce de Lucía antes de su participación en el Festival de Eurovisión?**

R: Era una cantante sevillana que estaba medio empezando, la llamaban ‘La Ruina’. Era algo medio folclórica.

**P: Algunos medios lo relacionaron con el conflicto de las Malvinas, ¿por qué esta relación?**

R: Porque Lucía cantó un tango en Gran Bretaña, que estaba en conflicto en ese momento con Argentina por las Islas Malvinas.

**P: Entonces, no fue intencionado, ¿verdad?**

R: Ni Lucía, ni Paco Cepero (compositor) pensaron en hacer un tango para hacer creer que España estuviera a favor de Argentina. Es más, el público cuando vio Lucía cantar, la aplaudieron muchísima. Era un tango muy andaluz. Intencionalidad hubo el año siguiente con Remedios Amaya con *Quién maneja mi barca*.

**P: ¿Y cuál fue la posición de España en el conflicto?**

R: España se posicionó a favor de Argentina. Realmente no sé hasta qué punto RTVE pudo enviar un mensaje en este sentido. ¿Puede que RTVE lo pensara? Quizás sí, pero es que Lucía fue seleccionada finalista de rebote.

**P: ¿Cómo de rebote?**

R: En principio iban a ir otros artistas, pero al final no quisieron.

**P: Antes has comentado que, con Remedios Amaya, sí que hubo intención política. ¿por qué?**

R: Porque llevaron a Remedios Amaya, una gitana, a un país (Alemania), donde hacia pocos años asesinaban a judíos y gitanos.

**P: ¿Qué otros casos crees que pudo haber intención política?**

R: Yo creo que, en la canción de Chikilicuatre, con *Baila el Chiki-chiki* que era una letra de Andreu Buenafuente y Santiago Segura... Hacen una alusión directa a Rajoy y al Rey Juan Carlos.

*Sobre 1944, de Jamala*

**P: Por último, el caso de Jamala, Ucrania, con 1944, en 2016, que además ganó la edición de ese año. ¿Hay una lectura política en este caso?**

R: ¡Y tanto! Este es el caso quizás en el que más claro se observa la instrumentalización política, después del caso de Mariza Koch.

**P: ¿Qué aspectos crees que transmitieron un mensaje político?**

R: La letra habla sobre unos extraños (lee la letra), que “vienen a tu casa y de asesinan” y destaca que no pudo estar en su país.

**P: ¿A qué se refiere exactamente?**

R: A la batalla de Crimea, exactamente en la expulsión de las tropas alemanas.

**P: ¿Fue una canción muy personal para Jamala?**

R: Sí. Nació en Osh, Kirguistán, después que Stalin los deportara a Crimea.

**P: ¿Y qué dice Eurovisión al respecto?**

P: Puede ser que se les colara... Eurovisión en las normas dice que no puede existir ningún mensaje político, así que quisieron que se les colara. Una de las cosas que marca es la prohibición de hacer alusión a un personaje política o a una historia política.

**P: ¿Qué aspectos como letra, música, puesta en escena... crees que pueden emitir un mensaje político?**

R: El Festival ha ido evolucionando: de canciones sin mensajes, a canciones POP y más reivindicativa, siempre intentando no entrar en lo políticamente incorrecto. La mejor forma de enviar un mensaje político sería de una forma tan poética que ni se enteren.

**P: Generalmente, las actuaciones siguen una temática, ¿verdad?**

R: Sí, que tengáis en cuenta las actuaciones de Eurovisión que pueden tener una interpretación política se agrupa en grandes grupos. Muchos de ellos hablan de conflictos bélicos, como el caso de Grecia – Turquía (*Panagia mou, Panagia mou* de Mariza Koch, 1976), el caso de Ucrania-Rusia (*1944* de Jamala, 2016) y el caso de Israel – Líbano. El Líbano se retiró en 2005 por que participaba Israel...

También, otro grupo importante es el de lucha social. Está el caso de Dana Internacional con *Diva* el año 1998, que tuvo bastante repercusión... y el caso del grupo Ping-Pong con *Sameyack*, que gritaron “peace, peace” al acabar la actuación.

### **6.3. Entrevista a Rubén Fabelo**

**P: Como ya te comentamos, estamos analizando tres casos polémicos: Eurovisión 1976: *Panagia mou, panagia mou*, de Mariza Koch (Grecia), Eurovisión 1982: *Él*, de Lucía (España), Eurovisión 2016: *1944*, de Jamala (Ucrania). Hemos establecido una serie de variables para determinar si se trata de actuaciones politizadas o no: estilo musical, letra, lengua, puesta en escena, representantes y videos de presentación. ¿Crees que estos ítems pueden ser politizados? ¿De qué forma?**

R: Todo puede llegar a estar politizado por el significado que le das. Elegir un determinado estilo musical (Georgia en 2019 llevaba en su estribillo un canto tradicional de las montañas de Abjasia), una lengua (Israel en 2009 cantando a la paz en árabe, inglés y hebreo), una letra

(como hizo Bosnia-Herzegovina en 1993 cantando sobre la guerra yugoslava), una postal (como pasó en 2009 con la postal de Armenia en la que se mostraba el monumento *Somos nuestras montañas* situado en el territorio del Nagorno-Karabaj, la principal causa de la guerra entre Armenia y Azerbaiyán, y que causó la queja del país azerí provocando la eliminación de esa parte en la final aunque luego la portavoz de los votos tenía esa misma imagen detrás suya y en su carpeta con los votos) un vestuario (como hizo A.R.Y. Macedonia en 2002 vistiendo a su representante, Karolina, con un peto de guerra amarillo y rojo) son todos elementos simbólicos que te ayudan a llevar tu propio mensaje a unas personas muy ajenas a lo que está pasando fuera de sus orbitas.

### ***Sobre Panagia mou, panagia mou, de Mariza Koch***

**P: Mariza Koch había expresado abiertamente su posición política antes del festival, ¿el hecho de escogerla para representar a Grecia fue una decisión política?**

R: Fue una clara decisión política por parte de la ERT, el ente público de Grecia. Mariza venía de empezar su carrera en los famosos *buats* de Atenas. Estos eran pequeños bares musicales donde la juventud griega se reunía para tocar música, cantar, debatir, etc. Además de que servían a la sociedad griega para reunirse de espaldas a la dictadura porque se recibían noticias de personas del exterior y se mandaba correspondencia con la diáspora nacional. Todo ello fue el caldo de cultivo perfecto para la Nueva Ola de la juventud en Grecia que se enfrentaba a la Junta de los Coroneles del país. En 1967 Mariza se vio envuelta en una redada militar en el *buat Tzaki* y tuvo que exiliarse durante dos años junto a otros tantos cantantes y músicos.

Por tanto: tenemos a una artista que formaba parte de la juventud contraria a la dictadura, que representaba a los exiliados por el gobierno militar, que tiene en su haber el primer *Disco de Oro* en la música griega ('Arabas' de 1971), y que en 1974 se iba todas las noches con su guitarra al puerto de El Pireo para animar a los soldados griegos que partían hacia Chipre.

Tras la invasión turca de Chipre, con la Operación Atila, y la consiguiente guerra de facto en la isla, hubo una ola nacionalista que inundó la sociedad griega porque muchos se sintieron ignorados y olvidados por la comunidad internacional. Y claro, el Festival de Eurovisión era la ventana perfecta para llevar un mensaje de protesta a todos los hogares europeos. Es más, la participación de 1976 fue ideada personalmente por Manos Jatzidakis (director en la Radio

Nacional Griega, y el compositor más importante tras Mikis Theodorakis) que tenía muy claro que quería hablar sobre Chipre en Eurovisión. Cabe destacar que la delegación griega no fue con la idea de ganar, se esperaban un último puesto con 0 puntos (al final fueron decimoterceros con 20pts), solo iban con el objetivo claro de elevar el conflicto en Chipre.

**P: La canción hace una referencia clara a la invasión turca de Chipre. ¿Cómo puede ser que los filtros de Eurovisión dejaran pasar una canción con un mensaje político?**

R: Porque Mariza y Mijalis Fotiadis, el otro compositor de la canción, fueron lo suficientemente listos de no incluir ni Chipre ni Turquía en la canción. La letra como tal habla de un campo de tierra arrasado por la guerra y se puede interpretar como una obra pacifista. Esto es como lo que le pasó como Luis Buñuel con Viridiana y Luis García Berlanga con Bienvenido, Mister Marshall; películas que pasaron la censura por escenas y diálogos muy sutiles.

También es cierto que pudo haber influido que en Eurovisión existía la norma de que los países participantes tenían que ir con sus respectivos idiomas oficiales (aunque hubo un parón en la regla entre 1975 y 1977) y, claro, el griego solo se habla en el Mediterráneo Oriental. No obstante, nunca ha estado del todo claro porque la UER dejó a los griegos seguir adelante con su participación.

Es posible que la organización diese un toque de atención a los comentaristas de las televisiones para no hablar de este tema, por ejemplo, ni José Luis Uribarri ni los ingleses Michael Aspen y Terry Wogan, hicieron mención al respecto.

**P: ¿Qué repercusión tuvo la actuación en su momento?**

R: La reacción de Turquía no tardó demasiado. Primero elevaron una enérgica protesta a la UER exigiendo la expulsión de Grecia, pero al ver que fueron ignorados se retiraron del festival. La TRT, el ente de Turquía emitió el festival por televisión, pero cuando Grecia saltó al escenario, suspendieron la retransmisión y emitieron en su lugar un espectáculo de danza del vientre.

Durante la semana del festival, la delegación de Grecia recibió continuamente amenazas de muerte y la UER avisos de ataques terroristas. Se repitieron las manifestaciones y protestas de



ciudadanos turcos y simpatizantes desde las puertas del Palacio de Congresos de La Haya. En su momento la policía neerlandesa advirtió a los griegos que, aunque iban a reforzar los cacheos y los registros hacia el público asistente, no podía garantizar la seguridad de la cantante. Mariza y su equipo regresaron a Grecia esa misma noche, siendo fuertemente custodiada por la policía neerlandesa durante su traslado al aeropuerto.

**P: Hemos leído que el estilo de la canción recordaba a una canción epirota que se canta en los entierros. ¿Ves alguna intención política en este aspecto?**

R: Mariza y Mijalis se basaron para componer “Panagia mou, panagia mou” en los *mirologia* o ‘mortalidades’, lamentos funerarios que se cantan en los entierros de la región de Epiro. Es más, los estribillos tradicionales (‘*Virgen mía, virgen mía*’) son los que dan título a la canción y los que Mariza canta.

No creo que tuviesen una intención política, sino que era todo muy simbólico. Hablas de la guerra usando un canto funerario. Jugaron con la simbología también durante su actuación en La Haya. Mariza vistió de negro absoluto, portando una autentica y dorada joya bizantina, y se mantuvo prácticamente estática para otorgar a la actuación un carácter casi épico.

Además, la ERT quería que el tema fuese solo interpretado a laúd por parte de Dimitris Subulis, pero la UER les paró los pies y los obligó a usar la orquesta. Este intento de fomentar el carácter folclórico y tradicional de la candidatura también respondía a que la nueva ERT democrática querían romper con la idílica y tópica imagen turística que la dictadura griega dio en 1974 durante su debut.

Mas política me parece la versión inglesa que Mariza y Mijalis grabaron y que se llamaba *La muerte de Chipre*.

### ***Sobre Él, de Lucía***

**P: Hemos entrevistado a otros expertos que creen que Lucía no tuvo ninguna intención política al cantar y bailar un tango en Reino Unido durante el conflicto de las Islas Malvinas. ¿Estás de acuerdo? ¿Crees que hubo otros intereses ajenos a la cantante que pudieran tener alguna intención política?**

R: Si, el caso de Lucia fue más casualidad que intencionalidad. La Guerra de las Malvinas comenzó el 2 de abril de 1982 y el festival fue veintidós días después. Eso significa que para ese momento la UER ya tenía todas las canciones que iban a participar en Eurovisión porque, por media general, una orquesta necesita casi un mes de ensayos para tocar varias canciones. Además, el ‘tango’ fue publicado a principios de 1982 dentro del segundo disco de Lucia *Él*. Y el videoclip que se lanzó por todas las televisiones no hace referencia a Argentina, sino que prácticamente es una oda a Andalucía.

**P: Aunque no fuera intencionado, ¿en Reino Unido se lo tomaron como un mensaje político?**

R: Según la propia Lucia en una entrevista concedida al programa de radio Pasión Eurovisión, los ingleses se portaron muy bien con ella y nadie se tomó a pecho el estilo de la canción. Ni le pusieron mala cara ni nada. Ni los jurados ingleses ni irlandeses votaron a España, pero tampoco lo hizo Austria, Dinamarca, Países Bajos, Portugal, Noruega y Suecia.

**P: ¿Crees que el filtro de Eurovisión falló?**

R: Es que no hubo ningún filtro porque la canción no habla de nada trascendental.

**P: ¿Qué repercusión tuvo la canción?**

R: A pesar del décimo puesto que Lucia consiguió, el tema fue número uno de Los 40 Principales y una canción radiadísima durante el verano. La cantante consiguió mantenerse con los éxitos de *Que tontería* y *Enredadito*, pero se volvió paulatinamente en una artista local.

*Sobre 1944, de Jamala*

**P: Este es el caso más actual y quizá el más conocido, ¿cómo puede colarse esta canción en la final cuando los mensajes políticos están prohibidos?**

R: Por lo mismo que Mariza Koch cantó una canción protesta, porque fueron lo suficientemente listos de esconderlo detrás de una historia personal. En Eurovisión está prohibido los mensajes políticos directos, y a partir de ahí hay una delgada fina entre canción pacifista o canción histórica. *1944* habla de la guerra y del sufrimiento de las personas.

Explícitamente no nombra ni a Rusia, ni a Crimea, ni a los tártaros. Todas esas esferas se las dimos nosotros, Jamala solo decía que esta canción se basaba en las experiencias familiares. Ahí la UER no podía hacer nada porque no hablaba de nadie en concreto. Es verdad, hubo muchísimas quejas y controversias en torno a esta canción porque justo viene tras la Crisis de Crimea en 2014 y de la retirada de Ucrania del festival en 2015; pero al final no se pudo demostrar.

**P: Esta es la única de las canciones que analizamos que ganó el Festival de Eurovisión. Además, el representante de Rusia también obtuvo muchos puntos y quedó tercero. ¿Crees que las votaciones de los otros países también tuvieron intención política?**

R: Para nada. A pesar de la mala política que los fans hacen y tienen de Rusia, Sergey Lazarev acabó ganando la votación del público. El televoto ucraniano les dio la máxima puntuación (12pts), y el ruso votó a Jamala con 10pts.

El llamado voto político, al menos en cuanto a los votos de los espectadores, prácticamente no existe. Por ejemplo, los ingleses siguen achacando sus malos resultados primero a la Guerra de Irak (en 2003 se llevaron por primera vez un último puesto y un humillante cero), y ahora al Brexit. Pero eso son solo excusas de perdedores.

Las personas acaban votando las canciones que les gustan o con las que se sienten identificados en ese momento. También es parte de su tradición musical, a los españoles nos entra más fácilmente una canción italiana que un canto tradicional de los Cárpatos. Sergey no es solo famoso en Rusia, sino también en su zona de influencia que va desde Asia central hasta el Báltico. Y pasa lo mismo en los Balcanes y en Escandinavia.

Los jurados en cambio, y en mi personal modo de ver, si están mucho más condicionados a la hora de votar a este o tal país. Por eso, no me extrañaba que los jurados de Rusia y Ucrania pusiesen a su contrincante de los últimos puestos.

**P: En la puesta en escena no hay ninguna referencia explícita al conflicto, pero, aun así, ¿crees que transmite un mensaje politizado?**

R: No me parece que la actuación de Jamala sea tan claramente politizada, es verdad que juega mucho con los colores nacionales de Ucrania (el amarillo y el azul) especialmente al final de

la actuación con el árbol que se muestra, pero la gente llana que no está al tanto del conflicto no relaciona ni se da cuenta. Jamala si conseguía transmitir la angustia y la desesperación propias de los grupos e refugiados que sufren el conflicto.

**P: ¿Qué consecuencias ha tenido este caso?**

R: El triunfo de Jamala sigue coleando entre los fans. La UER siempre defendió la victoria de Ucrania y la posterior organización del festival en Kiev. Ahora bien, la UER no fue capaz de evitar el lamentable espectáculo que dieron Rusia y Ucrania durante los meses previos. Rusia quería devolver la jugada a Ucrania enviando a Julia Samoylova. La televisión ucraniana dijo que Julia rompía su legalidad nacional porque actuó en Crimea entrando por un puesto fronterizo ruso y no por uno ucraniano. La UER solo se limitó a ser como espectador sin mediar entre las televisiones. Ninguna de las televisiones daba su brazo a torcer: Rusia defendía a Julia como su representante y Ucrania le denegaba su entrada. Al final Rusia tuvo que retirarse del festival en el último momento y la imagen del festival acabó muy tocada porque la edición de 2017 estuvo a punto de no realizarse. Es más, la imagen de ambos países quedó muy tocada: Rusia por intentar dar pena y Ucrania por intransigente.

La edición del 2018 tuvo relativa calma, y Rusia llevo a Julia Samoylova para aparentar que la decisión de 2017 no era ningún farol. Pero este año volvió a complicarse el tema en Ucrania. La gran favorita a ganar la selección ucraniana era Maruv, una artista que había actuado en Rusia y que nunca dio su opinión sobre el conflicto. Durante la gran final, Jamala le preguntó a Maruv con malicia que si Crimea era ucraniana; y claro la pobre Maruv tuvo que decir que si coaccionada y con cara de circunstancia. Después de la final, ganada legalmente por Maruv, la obligaron a firmar un nuevo contrato que decía que no podía tocar en Rusia y tenía que cancelar todas sus actuaciones y conciertos. Maruv les dijo que ella no iba a ser el objeto político de nadie y que no iba a cancelar sus conciertos en Rusia. Así las cosas, la televisión ucraniana buscó una candidatura en el resto de los participantes, pero todos se negaron a ir en solidaridad con Maruv. Por tanto, Ucrania no tuvo más remedio que retirarse del festival con una imagen mucho más dañada. Y otra vez, con una UER incapaz de tomar cartas en el asunto y sancionar a Ucrania.

**P: Si crees oportuno añadir algún aspecto que no hayamos mencionado, nos sería de**

**gran ayuda.**

R: Les invito también a investigar acerca del caso de Bosnia-Herzegovina durante los años noventa, especialmente su debut en 1993 en plena guerras de desintegración yugoslava con el tema *Todo el dolor del mundo*. El grupo Fazla prácticamente se jugó la vida en los pasos fronterizos para llegar a Millstreet (Irlanda). Como era de esperar la delegación bosnia fue de las más buscadas por la prensa y también de las más aplaudidas por el público. Sin embargo, ya existían esas preguntas incómodas de ¿cómo es que una canción usaba un mensaje tan políticamente contundente en un festival tan blanco?

Durante una rueda de prensa, una de las coristas del grupo respondió contundentemente que: *No estamos aquí para usar la tragedia en nuestro país. (...) Esa es la realidad en mi país. Pasa, ha pasado y está pasando ahora. Tienes que entenderlo. Está pasando de verdad*. Las imágenes del encuentro con la prensa las tiene la BBC en su documental ‘60 years of Eurovision’.

En las votaciones de Eurovision 1993 ocurrió el que probablemente es el momento más intenso de la historia del festival: Bosnia-Herzegovina tenía que coger el teléfono y tras unos minutos de espera se escuchó la voz del portavoz Senad Hadžifejzović anunciando *Hello Millstreet, Sarajevo calling*. Obviamente el público estalló de alegría y la votación siguió adelante con un pitido constante las primeras veces y la voz del hombre muy alejada. a propia presentadora, Fionnuala Sweeney, recordó a los espectadores que la UER llevaba todo el día intentando mantener una comunicación constante con el país balcánico. En 1994 volvió a pasar prácticamente lo mismo pero esa vez se pudo ver la cara de Diana Grković-Foretić mientras daba los votos con voz miedosa y casi llorando.

Y también les recuerdo otros muchos casos como en 1964 un espectador apareció en el escenario con una pancarta que decía “Boicot Franco & Salazar” haciendo referencia a las dictaduras ibéricas, las canciones de Portugal en 1973 (*Tourada* escapó de la censura), 1974 (*E depois do adeus* si bien no tiene intención política, si fue usada como un mensaje en clave para empezar la revolución) y 1975 (*Madrugada* hacía referencia a los nuevos cielos democráticos en el país luso y tanto su cantante como su director de orquesta vistieron sendos claveles en sus trajes), la reivindicación sami de Noruega en 1980, las canciones antinucleares de

Finlandia en 1982 e Israel en 2007, todo el conflicto entre Macedonia del Norte y Grecia en los noventa, el famoso *We don't wanna put in* de Georgia en 2009 por el que les obligaron a retirarse, etc.

#### **6.4. Entrevista a Alejandro Abad**

**En el trabajo analizamos tres casos que han sido polémicos en la historia del Festival de Eurovisión, *Panagia Mou*, *Panagia Mou* (Grecia - 1976), *Él* (Lucía - 1982), *1944* (Jamala - 2016). Hemos establecido una serie de variables para determinar si se trata de actuaciones politizadas o no: estilo musical, letra, lengua, puesta en escena, representantes y videos de presentación.**

**P: ¿Crees que estos ítems pueden ser politizados? ¿De qué forma?**

R: Eurovisión es un Festival de canciones donde los intérpretes, la puesta en escena, las luces, el sonido y el factor sorpresa juegan un papel muy importante. No es un evento político, al contrario, es el único Festival en el mundo donde tantos países se pueden unir entorno a la música y las emociones audiovisuales.

**P: ¿Conoces alguno de los casos que analizamos? Si es así, ¿qué opinión tienes al respecto?**

R: Conozco a los participantes, pero no recuerdo cuales fueron las polémicas.

**P: En tu caso, ¿cómo fue el proceso de selección de tu actuación? ¿Intervino algún actor político? ¿Tuviste libertad de elección?**

R: Por supuesto que no intervino ningún factor político, solo artístico. El año que presenté mi propuesta como candidato para representar a España en Eurovisión 1994, RTVE hizo una preselección interna, la cual gané, tras presentar dos canciones. La segunda vez que acudí a Eurovisión fue en 2001, como compositor y productor de *dile que la quiero* en la voz de David Civera. Esa per-selección se llevó a cabo por medio de un festival televisado, eurocanción.

**P: ¿Tuviste sensación de favoritismo por parte de la organización del Festival de Eurovisión hacia algunos países en concreto?**

R: Nunca, creo que hoy en día la selección de los ganadores es bastante democrática. Puede que exista afinidad cultural entre países, por ejemplo, los países que coinciden en latitud suelen gustarse unos a otros, por ejemplo, a los españoles nos gustan las propuestas italianas, y los países del norte también encuentran afinidad, por ello es importante saber acertar emocionalmente con la canción y su exposición.

**P: ¿Se percibía tensión entre los representantes de países enfrentados?**

R: Para nada, esto es música, cuando estás ahí solo puedes aprender.

**P: También nos interesa tu opinión como compositor. ¿Son estrictos los filtros de Eurovisión?**

R: Eurovisión es el evento de competencia musical entre países más importante del mundo, se cuidan todos los detalles, participan los mejores ingenieros de sonido, luces, escenografía, televisión... del mundo, por lo que todo se cuida con detalle.

**P: ¿Crees que ha habido países y representantes que se los han saltado? ¿Es decir, consideras que al festival se le han “colado” algunas canciones?**

R: No lo creo, todo está muy vigilado.

**P: Cualquier información que quieras añadir al margen de las preguntas será bienvenida.**

R: Creo que en España deberíamos instaurar un único sistema de elección anual de la canción y el/los interprete que nos represente en Eurovisión, al estilo *Melodi Festival Valen*, que se realiza anualmente en Suecia, una de las potencias de la música comercial más poderosas del mundo. Ellos crean un evento para que sean los propios productores y autores los que lleven a cabo las propuestas musicales.

El hecho de que cada año cambiemos la forma de escoger a nuestra canción e intérprete de forma distinta no ayuda al acierto, mucho menos si se lleva a cabo en una sola sesión, aquí ya empiezan nuestros batacazos anuales, porque dejamos en manos de una emoción puntual o incluso de algún interés, algo que ha de ser estratégicamente planeado para triunfar en

eurovisión. Yo lo hice así en 2001 con *Dile que la quiero*, y alcanzamos el 6º lugar, el mejor en 22 años para España, y la canción fue un hit.

### **6.5. Entrevista a Lucía Pérez**

**P: Para nuestra investigación analizamos tres casos de actuaciones polémicas de Eurovisión. La de Grecia del año 1976, que no la tenemos muy presente. Luego en el año 1982, otra cantante que también se llamaba Lucía con *Él*.**

R: Esa sí la recuerdo, y además ya te contaré una anécdota.

**P: Y luego el caso de Jamala en el 2016 con la canción de 1944. Antes de nada, ¿cómo fue el proceso de selección de tu actuación?**

R: Mi año fue un poco polémico entre comillas, sobre todo en la selección. En la preselección del 2011 éramos tres finalistas. Estaba Melisa, el grupo Auryn y yo y teníamos tres canciones que nos dieron a cada uno respectivamente. De esas tres quedaba una finalmente. Auryn hicieron la que ellos querían, Melisa también y yo no, yo quería una que se llamaba *Abrázame*, pero me dijeron que no y en cambio me dieron *Que me quiten lo bailao*. Fue un poco polémico porque cuando canté *Abrázame*, muy poca gente lo sabe, sólo los eurofans, en el propio plató la música se fue y yo tuve que seguir cantando y salí bien, en casa nadie lo notó, pero me pusieron trabas. Y con el paso del tiempo me dí cuenta de que no querían que fuera con esa canción. Yo insistí en que quería cantar *Abrázame*, pero al final salió *Que me quiten lo bailao* y con esa me fui a Dusseldorf, que para mí fue una de las experiencias personales y profesionales más maravillosas. Después de haber ido con una canción que a priori no era la que más me gustaba, le di la vuelta y pensé en disfrutar de todo y dar lo máximo de mí. Y así fue.

**P: Entonces, ¿tuvisteis libertad de elección?**

R: No, 0 libertad. Nos dieron tres canciones, eran unas maquetas por así decirlo, y nos las teníamos que aprender en una semana las tres y de esas elegían una. Sin opción de cambio, han tocado esas tres y punto. Y la verdad es que te da un poco de rabia porque estás muy cerca y dices “oye pues de tantas canciones que han mandado solo quedan esas tres y tampoco son las que más me podrían ir a mí”.



Pero bueno, ese año fue la última vez que hicieron ese formato de selección que era absurdo, es decir, elegían por un lado el intérprete y por otro lado decían “elegimos el mejor intérprete y la mejor canción y luego lo casamos”. Eso no tiene lógica porque una canción puede ser muy buena, pero a ese cantante no le va bien y al revés. Afortunadamente no se volvió a repetir ese formato.

**P: ¿Intervino algún actor político?**

R: No, yo me llevé una sorpresa porque no me lo esperaba para nada, pero bueno fue el voto popular y el pueblo el que lo eligió. Pero no, yo creo que, en ese aspecto para nada, en cuanto a la política no tuvo nada que ver.

**P: ¿Sentiste sensación de favoritismo por parte de la organización del Festival de Eurovisión a algunos países en concreto?**

R: Bueno como persona que lo vivió desde dentro lo que notas es las ganas de un país con respecto a otros, en mi año, que ganó Azerbaiyán, sí se notaba que ese país gastaba mucho más en promo, que hacían todo para hacerse notar. Y salió ganadora, decían que habían apostado por Eurovisión porque era un genial escaparate a nivel turístico para que la gente fuera y lo consiguieron. Pero es verdad que corroboro al 100% que una canción ganadora no solo gana con los países vecinos, a nivel de favoritismos, y se vio claramente con Portugal. Una canción gana cuando hay una unanimidad de votación de todos los países, si todos los países te votan algo tiene la canción para resultar ganadora. Y yo creo que para que se vengán abajo todos esos estereotipos de Eurovisión, que si hay mucha política, que si hay que ir con una canción en inglés, con la victoria de Portugal se vinieron abajo todos esos mitos. Una canción cantada en portugués por un país como Portugal. Yo creo que cuando se lleva una buena canción y un buen intérprete con originalidad no hay ese rango político.

**P: ¿Se percibía tensión entre los representantes de países enfrentados?**

R: No para nada, al contrario. Sí que es verdad que los big five, los que pasamos directamente a la final, tuvimos más contacto por temas de fiestas. Pero no al contrario, hay muy buen ambiente, en ese aspecto para nada. Yo lo que he vivido ha sido muy positivo y con amabilidad en todos los aspectos.

**P: Hemos establecido una serie de variables para determinar si se trata de actuaciones politizadas o no: estilo musical, letra, lengua, puesta en escena, representantes, videos de presentación y votaciones. ¿Crees que estos ítems pueden ser politizados?**

R: En mi caso podría haber sido porque yo no tuve nada que ver en la elección de la canción, pero normalmente cuando un artista decide y va con lo que quiere ese aspecto no creo que lo tenga en cuenta, en realidad va con lo que se sienta cómodo, con su estilo y puede que en mi año, como no tuve elección, podría haber sido pero no lo creo.

**P: Y en la letra, por ejemplo, en el caso de Jamala, vemos que se ha interpretado como un mensaje político.**

R: Sí, yo ahí sí creo que es una de las herramientas más grandes. Puede ser un buen vehículo de transmisión de la situación que está viviendo el país y reclamarlo. La letra sí que es fundamental.

**P: Eurovisión tiene filtros para que no haya mensajes políticos en el festival, en estos casos, ¿se les puede haber pasado?**

R: Claro cuando una canción lo dice de una forma directa pero no agresiva, lo políticamente correcto al final casi todo vale. Diciéndolo de las mejores formas y a través de la música todo llega mejor.

**P: En cuanto a la lengua, si la canción es en inglés o en lengua propia, la puesta en escena, que incluye el vestuario y la coreografía, los representantes, los videos de presentación y las votaciones. ¿Crees que alguna de estas variables puede funcionar como estrategia política?**

R: En cuanto al idioma para nada, yo siempre he defendido ir en el idioma de cada país, que es lo que hace rico eurovisión y lo que lo hace auténtico, cuando cantamos todos en el mismo al final pierde esencia. yo creo que eso debería ser obligatorio en ese aspecto. En mi caso en ningún momento estuvimos marcados políticamente pero sí es verdad que todo puede politizarse. En la puesta en escena si puedes poner algo que se use para mandar un mensaje político. En mi caso para nada, pero yo donde más claro lo veo es a través del mensaje de la letra de la canción. La elección del representante es muy relativa. Yo estoy en la idea de que

todo eso influía en los primeros años, ahora que está todo más globalizado es más difícil. Con el paso del tiempo nos volvemos más iguales.

## 6.6. Evolució dels mecanismes tècnics del Festival d'Eurovisió

Any	Càmeres	Infografies	Materials	Programes per a la realització en directe
1957	Dollys	Passaròtuls	Mecànics i decorats de fusteria	Emissió per microones
1968	Dollys i grues	Passaròtuls	Primeres emissions a color i VTR	Emissió analògica
1985	Dollys i steadycams	Digitals	Autocue, VTR i marcadors digitals	Emissió per satèl·lit
2013	Dollys, grues, steadycams i caps calents	Digitals	Autocue, VTR, marcadors, il·luminació i decorats digitals	Emissió per cable, TDT, satèl·lit i internet, connexions en directe per a les votacions i televot, autopilot

Font: Elaboració pròpia amb dades d'Ogae Spain<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Ogae Spain. (2016). Recuperat de <https://www.ogaespain.com/historia-de-eurovision/> [consultat 06-04-2019]

## 6.7. Fitxa d'anàlisi de Turquia 1975

Actuació - Autora	Any	Lloc festival	Variables		Observacions
Seninle Bir Dakika - Semiha Yanki	1975	Estocolm, Suècia	1. Estil musical		
			Gènere	Pop	Es tracta d'una balada pop
			Música nacional	No	
			2. Llettra		
			Referència a un col·lectiu	No	
			Explica una història	Sí	Parla del desig d'estar amb la persona estimada
			3. Llengua		
			Pròpia	Sí	Està escrita en turc
			4. Posada en escena		
			Vestuari	Vestit colorit	Duu un vestit llarg, amb diferents estampats i colors
			Acompanyament	L'orquestra	A l'escenari no hi ha ningú més, però musicalment l'acompanya l'orquestra
			Actitud	Dolça i trista	Representa una noia jove enamorada que no pot estar amb la persona estimada
			Coreografia	-	La cantant es manté en el mateix punt de l'escenari i només gesticula amb la cara i els braços
			Il·luminació	Focus en la cantant	Només hi ha un focus que il·lumina la cantant
			Atrezzo	-	No hi ha cap element a l'escenari
			5. Representants		
			Gènere	Femení	És una noia de 17 anys
			Orígens	Turcs	Nascuda a Estambul, de família turca
			6. Vídeos de presentació		
			Localitzacions	Espai indeterminat	Com tots els representants d'aquell any, Yanki va haver de dibuixar un autoretrat en un espai interior indeterminat.
			Símbols nacionals	Sí	La cantant dibuixa una bandera de Turquia
			7. Votacions		
			Intercanvi de vots entre els països en conflicte	-	No va coincidir amb Grècia al festival. A més, només va rebre 3 punts de Mònaco

Font: Elaboració pròpia

## 6.8. Fitxa d'anàlisi de Grècia 1976

Actuació - Autora	Any	Lloc festival	Variables		Observacions
Panagia mou, Panagia mou - Mariza Koch	1976	La Haia, Països Baixos	1. Estil musical		
			Gènere	Cançó popular epirota	Es canta als enterraments
			Música nacional	No	No és la música nacional grega, però és típica de la regió d'Epir
			2. Lletra		
			Referència a un col·lectiu	Sí	Parla de refugiats
			Explica una història	Sí	Descriu un país amb paisatge mediterrani que ha estat devastat per la guerra
			3. Llengua		
			Pròpia	Sí	Està escrita en grec, idioma oficial de Grècia i cooficial de Xipre
			4. Posada en escena		
			Vestuari	Vestit negre i penjoll gran	Duu un vestit llarg negre, que s'obre quan aixeca els braços. També porta una peça de joieria bizantina com a penjoll
			Acompanyament	Un músic i l'orquestra	A l'escenari, només està acompanyada per un músic que toca el llaüt. A sota de l'escenari, també hi ha l'orquestra
			Actitud	Sentimental	Canta amb sentiment, aclucant els ulls, negant amb el cap...
			Coreografia	-	La cantant es manté en el mateix punt de l'escenari i només gesticula amb la cara i els braços
			Il·luminació	Simple	Hi ha una il·luminació general a tot l'escenari
			Atrezzo	Peu de micro i cadira del músic	Koch fa servir peu de micro i el músic, una cadira. No hi ha cap altre element decoratiu
			5. Representants		
			Gènere	Femení	Dona de 32 anys
			Orígens	Grecoalemanys	Nascuda a Atenes, de mare grega i pare alemany
			6. Vídeos de presentació		
			Localitzacions	Atenes	Apareix la cantant a les runes de l'Acròpoli d'Atenes
			Símbols nacionals	Sí	L'Acròpoli d'Atenes és un gran símbol nacional grec
			7. Votacions		
			Intercanvi de vots entre els països en conflicte	-	No va coincidir amb Turquia al festival. Va rebre 20 punts: Portugal (1), Bèlgica (2), Finlàndia (4), Itàlia (5) i França (8)

Font: Elaboració pròpia

## 6.9. Fitxa d'anàlisi d'Espanya 1982

Actuació - Autora	Any	Lloc Festival	Variables		Observacions
Él - Lucía	1982	Harrogate, Regne Unit	Estil musical		
			Gènere	Tango	Es tracta d'un tango aflamencat
			Música nacional	Sí	Barreja la música nacional argentina i l'espanyola
			Llettra		
			Referència a un col·lectiu	No	
			Explica una història	Sí	Una noia jove ha de decidir entre dos homes
			Llengua		
			Pròpia	Sí	És la llengua oficial d'Espanya, el país que representa Lucía, però també la d'Argentina
			Posada en escena		
			Vestuari	Vestit blanc	Porta un vestit blanc que li arriba per sota dels genolls. Al principi, duu una jaqueta, però se la treu abans de començar a cantar.
			Acompanyament	Tres ballarins	Un home i una dona ballen junts un tango, mentre que un altre ballarí dansa tot sol i, en algun moment, també amb la cantant.
			Actitud	Decidida i sensual	Manté una actitud ferma, decidida, i la combina amb la sensualitat
			Coreografia	Tango	Tant els ballarins com la cantant ballen tango
			Il·luminació	Simple	Hi ha una il·luminació general a tot l'escenari
			Atrezzo	Peu de micro	Només hi ha un peu de micro al centre de l'escenari, del qual la cantant només se separa una mica quan balla amb un dels ballarins
			Representants		
			Gènere	Femení	Dona de 17 anys
			Orígens	Espanyols	Nascuda a Sevilla i de pares també espanyols
			Vídeos de presentació		
			Localitzacions	Espanya	Apareixen ciutats espanyoles, com Sevilla o Eivissa
			Símbols nacionals	Sí	A banda dels paisatges, hi ha una corrida de braus i un espectacle de flamenc
			Votacions		
			Intercanvi de vots entre els països en conflicte	Sí	Espanya va donar 1 punt al Regne Unit, però cap punt britànic va anar cap a Lucía

Font: Elaboració pròpia

## 6.10. Fitxa d'anàlisi d'Ucraïna 2016

Actuació - Autora	Any	Lloc Festival	Variables		Observacions
1944 - Jamala	2016	Estocolm, Suècia	1. Estil musical		
			Gènere	Pop	Balada pop dramàtica amb tints ètnics
			Música nacional	No	Té influències de la música tàrtara
			2. Lletra		
			Referència a un col·lectiu	Sí	Fa referència als tàrtars de Crimea
			Explica una història	Sí	La deportació dels tàrtars de Crimea i, concretament, la història dels seus besavis
			3. Llengua		
			Pròpia	Sí i no	Combina el tàrtar a la tornada (pròpia) amb l'anglès (aliena) a les estrofes
			4. Posada en escena		
			Vestuari	Vestit blau fosc	Porta una mena de vestit amb capa i pantalons de color blau fosc
			Acompanyament	-	Està sola a l'escenari
			Actitud	Trista i plorosa	Sembla que estigui a punt de plorar, tant per la mirada com per la veu
			Coreografia	Dansa contemporània	Moviments quasi espasmòdics, com si li sortissin involuntàriament
			Il·luminació	Èpica	Passa d'estar a les fosques, amb un fons d'aigua, a iniciar un joc de llums. Es van projectant llums al terra i al fons de l'escenari, però també hi ha un focus cap a ella i unes llums verticals. Al final, en el moment àlgid, sorgeix un arbre.
			Atrezzo	-	A banda de la llum, no hi ha cap altre element a l'escenari
			5. Representants		
			Gènere	Femení	Dona de 32 anys
			Orígens	Ucraïnesos, tàrtars i kirguís	Nascuda al Kirguizistan, va tornar a Ucraïna als 8 anys. Els besavis, tàrtars de Crimea, van ser deportats
			6. Vídeos de presentació		
			Localitzacions	Ucraïna	Apareix la capital del país, Kiev, i altres espais: pobles, natura...
			Símbols nacionals	Sí	A més dels paisatges urbans i naturals, apareix fent dolços típics i vestida amb roba tradicional de la zona
			7. Votacions		
			Intercanvi de vots entre els països en conflicte	Sí i no	Jurat professional: no hi va haver intercanvi de vots. <i>Televot</i> (espectadors): Rússia va donar 10 punts a Ucraïna i Ucraïna 12 punts a Rússia

Font: Elaboració pròpia

